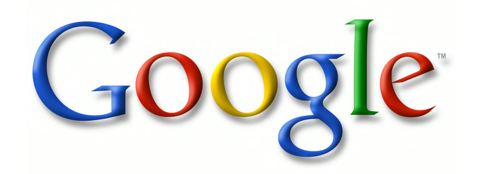





THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY
1855




THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY
1855






1818
1897
JAC · BURCKHARDT
· BASEL ·
AK

Jahrbuch für Kunstwissenschaft

Herausgegeben
von
Ernst Gall

1923

Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

VORWORT

Das „Jahrbuch für Kunstwissenschaft" tritt an die Stelle der „Monatshefte für Kunstwissenschaft", die, von Georg Biermann 1908 begründet, unter dessen umsichtiger und rühriger Leitung 15 Jahre lang bis 1922 fast allmonatlich erscheinen konnten. Es hat sich als notwendig erwiesen, die Zeitschrift nur noch einmal im Jahre als geschlossenen Band herauszugeben. Hierfür sind vor allem äußere Umstände maßgebend, die sich aus unserer schwierigen Wirtschaftslage ergeben. Dieser galt es sich anzupassen, aber auch soweit als irgendmöglich zu trotzen. Wenn es gelungen ist, in diesem Jahre einen äußerlich recht stattlichen Band zusammenzubringen, so ist das zunächst dem Eifer unserer Mitarbeiter zu danken, ferner der regen und allzeit bereiten Hilfe Georg Biermanns, der mit seinen reichen Erfahrungen manche Schwierigkeit aus dem Wege räumte, und nicht zuletzt dem ungewöhnlichen Wagemut des Verlages, ohne dessen nicht hoch genug anzuerkennende Opferwilligkeit es nicht gelungen wäre, die Zeitschrift am Leben zu erhalten. Fremde Zuschüsse haben nicht zur Verfügung gestanden.

Der Charakter der Zeitschrift sollte innerlich keine Änderung erfahren. Sie wird also wie bisher der wissenschaftlichen Forschung auf dem Gebiete der europäischen Kunstgeschichte dienen. Auch erschien es zweckmäßig, an der Veröffentlichung von Buchbesprechungen festzuhalten, da kaum noch andere Organe zur Verfügung stehen. Dieser Teil konnte leider noch nicht in dem Umfange ausgebaut werden, wie es ursprünglich in meiner Absicht lag. Das ersehnte Ziel liegt noch recht fern, hoffentlich gelingt es aber in Zukunft, diesen Teil so zu gestalten, wie dies in der Literaturübersicht der „Historischen Zeitschrift" seit langem der Fall ist. Hierfür erbitte ich die Unterstützung der Fachgenossen, namentlich auch derer im Auslande, die der deutschen Wissenschaft einen erheblichen Dienst erweisen könnten, wenn sie ihre Veröffentlichungen unserem Jahrbuch zugehen lassen würden, zumal ich gern dafür Sorge tragen will, solche Sendungen aus dem Auslande unseren öffentlichen Bibliotheken zuzuweisen.

Berlin, Unter den Linden 4, den 6. November 1923.

GALL.




THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY
1855


Digitized by Google




1818
1897
JAC·BURCKHARDT·
·BASEL·
AK

Jahrbuch für Kunstwissenschaft

Herausgegeben
von
Ernst Gall

1923

Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

INHALTSVERZEICHNIS

AUFSÄTZE

BESPRECHUNGEN

JAKOB BURCKHARDT

Mit 1 Abbildung auf Tafel 1 vor dem Titel *Von* *WILHELM WAETZOLDT*

Wer in den elyseischen Gefilden nach Jakob Burckhardt Umschau halten dürfte, würde ihm schwerlich unter den Scharen disputierender Gelehrter, gewiß nicht im Kreise seiner kunsthistorischen Fachgenossen begegnen, vielleicht ihn aber in der Gegend antreffen, wo Gottfried Keller und Arnold Boecklin beim Weine sitzen. Dem Dichter und dem Maler zugesellt, genießt er dort das wunderbare Schauspiel „dem Geist der Menschheit erkennend nachzugehen". In der Sehnsucht nach dieser Erkenntnis klingen Burckhardts weltgeschichtliche Betrachtungen ergreifend aus. Solch edle Sehnsucht, die des Glücks und Unglücks völlig vergessen läßt, gibt Burckhardts Wesen das gedämpfte Leuchten und auch die heitere Resignation.

Jakob Burckhardt war ein Kind der vita contemplativa, ein Betrachter der Dinge, aber welch ein Betrachter! Um frei betrachten zu können, hielt er sich — nicht ohne Egoismus — alles vom Leibe, was ihn in die Händel dieser Welt hätte verwickeln können, verzichtete er freiwillig auf vieles, was anderen Glück bedeutet. Wie persönlich empfunden ist doch das Lob des Eremitenwesens und der selbstgewählten Einsamkeit im 9. Abschnitt seiner „Zeit Constantins". Einem Dichter — dem jungen Paul Heyse — rief Burckhardt 1848 die Verse zu:

Du entsage! Gib Dein Sinnen
ganz dem Schönen; bettelarm —
doch im Herzen göttlich warm —
zieh getrosten Muts von hinnen.

In Burckhardts äußerem Dasein verband sich eine höhere asketische Haltung des Lebens anmutig mit bemessener Hingebung an ein feines Epikuräertum.

Vor der Gefahr, in der Einsamkeit seines Baseler Gehäuses, aus dem er sich auch nicht nach Berlin auf Rankes Lehrstuhl hatte locken lassen, zum Sonderling und Eigenbrödler des Geistes zu werden, schützte Burckhardt die Universalität seiner Anlagen. Er gehörte zu den von ihm so geliebten allseitigen, hellenischen Menschen. Burckhardts Universalität ist nicht so sehr die des Wissens, die den Polyhistor ausmacht, als vielmehr eine Universalität der Liebe, das Kennzeichen des Dilettanten in dem Sinne, wie Goethe und Burckhardt das Wort faßten. Ein Blick in das Verzeichnis der etwa 170 in den Jahren 1844—1892 gehaltenen Vorträge Burckhardts genügt, um einen Begriff zu geben von der Weite seines geistigen Horizonts, der Mannigfaltigkeit und Ursprünglichkeit seiner Fragestellungen. Von Pythagoras bis Napoleon I., von griechischer Kochkunst bis zu den Briefen der Frau von Sévigny, von Demetrius, dem Städtegründer, bis zu Rembrandt schweifen diese „Anregungen zur geschichtlichen Betrachtung der Welt".

Aber auch Universalität des wissenschaftlichen Interesses würde Burckhardts Werk nicht lebendig erhalten, wenn er nicht noch eine dritte Grundkraft besessen hätte: Ursprünglichkeit. „Originalität muß man haben, nicht danach streben" sagt Burckhardt einmal selbst, als er von der geistigen Pest der Originalitäts-

sucht spricht. Was Burckhardt gab, war nicht originell, es war original! Aus der Selbständigkeit seines Wesens fließt die eigene Art, die Dinge morgenfrisch zu sehen. Der Schleier fremder und alter Meinungen, durch den Durchschnittsmenschen die Welt erblicken, zerriß vor dem Anhauch seiner Ursprünglichkeit. Burckhardt hat — hierin nur Winckelmann vergleichbar — das kunstgeschichtliche Meinen von Generationen bestimmen können, weil die „unbegreiflich hohen Werke" sich seinem Auge, herrlich wie am ersten Tag, zeigten.

Auf den drei Grundpfeilern: Freiheit, Allseitigkeit und Ursprünglichkeit ruht Burckhardts Persönlichkeit. Sein Freiheitsgefühl und Freiheitsbedürfnis wurzelt im Boden seiner Herkunft. Träger eines der ältesten patrizischen Namen Basels, Sproß aus drei Generationen evangelischer Pfarrherren, hat sich Burckhardt in der Atmosphäre eines Jahrhunderte alten vornehmen Humanismus, in der edelen Abseitigkeit einer der letzten Stadtrepubliken wohlgefühlt. In diesem republikanischen Gemeinwesen, in dem der Geist stets eine lebendige Rolle gespielt hat, erwuchs Burckhardts Verständnis für die Munizipalgesinnung der Griechen und Italiener. Burckhardt wußte sich frei von Patrizierhochmut, aber seine Natur war durch und durch aristokratisch. Sein Individualismus verachtete das öde Anbeten der Majoritäten in den alten und modernen Demokratien. „Die Minorität, ob sie siegt oder stirbt, sie macht allezeit die Weltgeschichte" sagte er in einer Vorlesung über Demosthenes. Sein Haß gegen Volksbewegungen, der auf die Baseler Wirren der 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts zurückging, tränkte Burckhardts Stimmung in den Jahren geschichtlicher Krisen mit Bitterkeit; so schrieb er 1846 an Gottfried Kinkel „eine Familie will ich dieser infamen Zeit nicht in die Krallen liefern; es soll kein Proletarier meine Kinder mores lehren wollen". Aus der Abneigung gegen alles nur auf Macht, Zahl und Masse sich Gründende erklärt sich auch Burckhardts Kälte gegenüber dem Staat, der ein wirkliches und ungeheucheltes Interesse nur an den Armeen und den Steuern habe, nicht aber an den Dingen des Geistes. Hier rühren wir an die delikate Frage nach Burckhardts Nationalgefühl. Weil er im geistigen Gebiet nach dem Höchsten griff, gab es für ihn als betrachtenden und erkennenden Kopf keine Grenze: „im Reich des Gedankens gehen alle Schlagbäume billig in die Höhe". — Diesen geheiligten Bezirk des Geistes sah Burckhardt bedroht von Machtgier und Geldgier. Ihn schützte ein ererbter, bescheidener Wohlstand vor der Notwendigkeit, um der Honorare willen schreiben zu müssen, und Stolz und Freiheitsbedürfnis davor, lockenden Verlegerangeboten zu erliegen. Der Haß des Geistesmenschen gegen das merkantile Unwesen und der Haß des Aristokraten gegen die Masse gaben Burckhardt die prophetische Vision: „einmal werden der entsetzliche Kapitalismus und das begehrliche Treiben von unten wie zwei Schnellzüge auf demselben Gleise gegeneinanderprallen".

Frei von Erwerbssinn war Burckhardt, frei auch von jenem Ruhmsinn, den er als ein bewegendes Motiv der Renaissancenaturen scharfsichtig erkannte. Er hatte sein Leben unter das Motto gestellt: „bene vixit-qui bene latuit". Den Ruhm lehnte er in jeder Gestalt ab: als Interesse der Öffentlichkeit an seiner Person, als Huldigung der Fachgenossen, wie als Schmeichelei eines Einzelnen.

Von Burckhardts Kunst, sich zu verbergen, wissen die, die ihn besucht haben, Ergötzliches zu erzählen. Es war nicht Bescheidenheit in kümmerlich-bürgerlichem Sinne, die Burckhardt Menschen und Dingen gegenüber Distanz halten ließ, sondern das instinktive Gefühl, daß Nähe Fesselung, Beschränkung äußerer und innerer Freiheit bedeuten kann. Auch sich selbst gegenüber wahrte Burckhardt Abstand, er kehrte zu seinen Werken nicht zurück, weil sie hinter ihm lagen. Eine gewisse Scheu hielt ihn von der Vertiefung in alles Biographische ab, einzig dem aristokratischsten der Maler, seinem Liebling Rubens, widmete er „Erinnerungen".

Der Weg des jungen Burckhardt führt vom romantischen zum klassischen Ideal, vom Traum, zum Dichter berufen zu sein, zur Erkenntnis des Berufs als Historiker. Durch Burckhardts Jugendgeschichte rauscht der romantische Rhein, Türme mittelalterlicher Kathedralen ragen auf, Poesie überglänzt sie.

„Du an des Rheines Frühlingsstrand,
Du weißt nicht, wie du glücklich bist!"

ruft er Wilhelm Beyschlag zu, und in vollen Tönen, die nicht verkennen lassen, daß Burckhardts junge Muse eine Schwester der Geibelschen ist, klingt sein Huldigungslied an Deutschland aus:

„In deines Rheines Prachtgelände
Da zogst du eng ans Herze mich;
Zum Himmel hob ich meine Hände
Und schwor's zu leben nur für dich.
Dort möcht ich vor dein Antlitz treten
Zu blauen Bergen hingewandt
Und mit des Dankes Tränen beten
Zu dir, mein deutsches Vaterland."

Der Rhein, dem Burckhardts Liebe und Sehnsucht galten, ist nicht der junge alemannische Rhein, an dessen Ufern des Baselers Wiege gestanden hatte, sondern der deutsche „Vater" Rhein, in dessen Wellen sich die Türme Bonns spiegeln, wo Burckhardt im Kreise Gottfried Kinkels seine romantische Sommerzeit erlebte, deren er sich als reifer Mann nicht ohne leises Unbehagen erinnerte. Für die Lebendigkeit solcher schwärmerischen Rheinstimmungen im Schweizer Herzen zeugt noch die erste Fassung von Gottfried Kellers „Grünem Heinrich", wo der junge Lee sich „nicht ohne Herzklopfen" dem abendlichen Rheine näherte. „Hinter diesen stillen schwarzen Uferhöhen lagen alle die deutschen Gaue mit ihren schönen Namen, wo die vielen Dichter geboren sind, von denen jeder seinen eigenen, mächtigen Gesang hat, der sonst keinem gleicht und die in ihrer Gesamtheit den Reichtum und die Tiefe einer Welt, nicht eines einzelnen Volkes, auszusprechen scheinen.

Die romantische Gestimmtheit und in ihr die Neigung zum Mittelalter brachte Burckhardt von der Spree an den Rhein mit. Die Berliner Studienjahre in der Atmosphäre Kuglers, Schnaases, Hothos hatten seine Augen gelehrt, in Werken des Mittelalters Kunst zu sehen. Unvergeßlich blieb ihm der Anblick

der Münster in Freiburg i. Br. und in Straßburg, die er bis in sein Alter verehrte; noch in den „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ läßt er Erwin von Steinbach als Beispiel für historische Größe neben Michelangelo treten. Kirchen des romanischen und gotischen Stils sind Burckhardts erste Arbeiten gewidmet. 1837/38 in der Zeitschrift für das gesamte Bauwesen gibt er Bemerkungen über Schweizerische Kathedralen (Genf, Lausanne, Basel, Zürich). In der Zeit der Kölner Dombaubewegung (1842 fand die Grundsteinlegung zum Südportal statt) entsteht die dem angeblichen Gründer des Kölner Domes gewidmete Arbeit über den Erzbischof Konrad von Hochstaden (1843) und der Aufsatz über die vorgotischen Kirchen vom Niederrhein (Zeitschrift Verona). Wie der Eindruck des Kölner Domes Burckhardts Vorstellungen von Gotik nicht bloß, sondern von großer Baukunst überhaupt beherrschte, spiegelt die Bemerkung wider, die in den „Kunstwerken der belgischen Städte“ (1842) gelegentlich der Analyse des Doms zu Antwerpen fällt, daß das mächtigste unübertreffliche Beispiel für die Gotik der Kölner Dom liefert, „den wir schon deshalb als das erste Gebäude der Welt zu betrachten haben“. Auch der Kulturhistoriker Burckhardt wagte die ersten, noch zagen Schritte auf dem Boden der mittelalterlichen Geschichte Kölns. Die Schilderung des Lebens in Köln zur Zeit Konrad von Hochstadens ist durchwärmt von Burckhardts alter Liebe für die Stadt und ihre Kirchen und durchsetzt von stillebenhaften kleinen Zügen, die schon den großen Meister der Anschaulichkeit ankündigen. Lange hat sich Burckhardt mit dem Riesenplan getragen, eine Geschichte des Mittelalters in Monographien zu schreiben, die mit Constantin dem Großen anheben und mit der Kultur der Renaissance in Italien als Schlußbild enden sollte. Der Verlust seines Baseler Schullehramtes 1852, der Burckhardt mit Gewalt auf die Kunstgeschichte hinwies, die er in Zürich zu lesen hatte, machte dieses Projekt zunichte, wenn anders überhaupt die Mittelbände von einem Manne noch hätten geschrieben werden können, in dessen Seele das klassische Ideal schon das romantische verdrängt hatte und Mittelalter vor Antike und wiedergeborener Antike in den Hintergrund getreten war.

Einen homogenen Geist hat Gottfried Keller in bezug auf die Schilderung der Renaissance Burckhardt einmal genannt. Dieser Homogenität wurde sich Burckhardt aber erst als Mann zwischen 30 und 40 klar bewußt. Der Tropfen romanischen Blutes, der von dem mütterlichen Ahnherrn Celio Secondo Curione, einem geborenen Lombarden, her, in seinen Adern rollte, machte sich in der Entdeckung Italiens als zweiter geistiger Heimat Burckhardts verhältnismäßig spät geltend, nachdem die Sonne des Südens endgültig die „mondbeglänzten Zaubernächte“ verdrängt hatte. Burckhardt kannte Italien bereits von mehrfachen Reisen, er hatte 1850 im deutschen Kunstblatt „Kunstbemerkungen auf einem Ausflug in den Kanton Tessin und nach Mailand“ als erste, italienischer Kunst gewidmete Studie veröffentlicht, aber die eigentliche Krise und innere Entscheidung brachte doch erst die italienische Reise 1853/54, auf der das Material für den ‚Cicerone‘ gesammelt, der Weg zur Klarheit, wie Goethe sagte, gefunden wurde. Der Gegensatz zu den Schriften des jungen deutschland-

begeisterten Romantikers zeigt sich besonders deutlich in der Beurteilung, die jetzt die Gotik erfährt; sie wird als die Macht gekennzeichnet, die zeitweilig die italienische Kunst aus ihrer Bahn gedrängt hat. Was Italien, das den Göttern heilige, für Burckhardt gewesen ist, hat er wiederholt ausgesprochen: es war ihm das tröstende und heilende Land.

Hervor mein Stab und Wanderhut
Es wird noch alles, alles gut. —
O nimm, du heißgeliebter Süden
Den Fremdling auf, den Wandermüden.

Burckhardt sah Italien gewiß wahrer als etwa die Romantiker, die ihr nordisches Empfinden in die Auffassung von Italien hineingetragen hatten, aber für ihn lag doch ein ähnlicher poetischer Glanz über Arno- und Tiberufern wie über den Hügeln des Rheins. Mit Goethe, Nietzsche und C. F. Meyer teilte er die Liebe für Claude Lorrain, dessen Bildwelt, wehmütig, vollkommen und golden wie der Herbst, ihm das vollendete sichtbare Gleichnis für s e i n e n Süden schien. Ihm gelten die vielleicht schönsten Verse Burckhardts:

Geweihter Geist, den die Natur erkoren
Als Hohepriester ihr mit reinen Händen
Des Abendopfers Weihrauchduft zu spenden,
Wenn schon die Sonne naht des Westens Toren.
Vielleicht hast du im Leben viel verloren,
Bis du, entrinnend vor des Schicksals Bränden
Dein Bündnis schlossest an des Waldes Enden
Mit den Dryaden und den süßen Horen.

Drum will ein tiefes Sehnen uns beschleichen
Nach Glück und Ruh, wann du den Blick geleitest
Vorbei den hohen, immer grünen Eichen.

Zu schattigen Hainen dann die Landschaft weitest
Paläst' und Tempel bau'st und jenen weichen
Nachmittagsduft auf ferne Meere breitest.

Italien schuf Burckhardt zu dem großen Geschichtsschreiber, der, ohne eine Schule zu haben und weit entfernt davon als Haupt einer solchen sich fühlen zu wollen, doch eine Macht über die Geister gehabt hat, wie kaum ein anderer. Er hat seiner Generation die Vorstellung von Kunst und Kultur der italienischen Renaissance eingepflanzt, die sich ihm um das Jahr 1860 aus Intuition und Forschung, Kunstgefühl und Lebensbetrachtung geformt hatte. Sein eigenstes Forschungserlebnis ist allgemach ein Stück allgemeiner Bildung geworden. Solche Zaubergewalt pflegt nur von Büchern auszugehen, die Wissenschaft und Kunstwerk zugleich sind, bei denen ein Poet dem Historiker über die Schulter geblickt und ihm ins Ohr geflüstert hat wie der Engel dem Evangelisten Matthäus.

In ungewöhnlicher Hellsichtigkeit hat der 24jährige Burckhardt über sich geurteilt: „mein ganzes Geschichtsstudium ist so gut wie meine Landschafts-

kleckserei und meine Beschäftigung mit Kunst aus einem enormen Durst nach Anschauung hervorgegangen". Es ist ihm aber gar nicht so leicht gefallen, die Grenze seiner künstlerischen Kräfte zu erkennen, eingeborene malerische und dichterische Begabung von selbständigen Versuchen, die Schwingen zu regen, zurückzurufen und in den Dienst gegenständlichen Denkens, anschaulicher Darstellung, wahrhaft dichterischer Geschichtsvisionen zu stellen. Vom Beruf des poetischen und malerischen Dilettanten blieb dem Meister der Geschichtsschreibung das durchaus Visuelle seiner Gestaltung, der intuitive Charakter seiner Methode. Burckhardt hat auch nie daran gezweifelt, daß für die Erkenntnis der Menschheit die Poesie wertvoller sei als die Geschichtsforschung — „es gibt nichts Hinfälligeres als das Leben historischer und kunsthistorischer Bücher" — und daß in ihrem Bereich es auf die künstlerische Seite der Behandlung mehr ankomme als auf die wissenschaftliche im engeren Sinne. Wie Gottfried Keller der Dichter der Anschaulichkeit geworden ist, weil Sehbegabung und gescheitertes Malertum für seinen malerischen Stil bestimmend wurden, gaben Burckhardts künstlerische Anlagen — zu schwach, sein Leben ganz zu tragen — doch seinen wissenschaftlichen Arbeiten Farbe, Glanz und Sonderart.

Das edelste Geschenk, das die Musen diesem universalen Manne in die Wiege gelegt hatten, war die dichterische Anlage. Sie regte sich als Einfühlungsfähigkeit in fremde Menschen, Zeiten, Anschauungen, als Schmiegsamkeit der Phantasie, als Gabe intuitiven Verstehens der charakteristischen Situationen, als bildhafte Vision und als Kunst der Sprachbeherrschung. Hier — in der Sphäre des Dichterischen — liegt das Schwergewicht der geistigen Individualität Burckhardts. Wieder ist es die Luft der Rheinlande, die den poetischen Funken im jungen Burckhardt mächtig anfacht. Zwischen 1842 und 1847, teilweise im Wettbewerb mit Simrock, Geibel, Nikolaus Becker, Wolfgang Müller von Königswinter und Gottfried Kinkel entstehen Lieder, Operntexte, Novellen, Tragödien, Erzählungen. Es ist die Zeit, in der Kinkel mit seinem „Otto der Schütz" nicht nur den Beifall seines Bonner „Maikäferbundes", sondern des großen deutschen Publikums fand. Aus dem vieltönigen Gewirr lyrischer Stimmen, das damals rheinauf, rheinab erklang, hört ein feines Ohr Burckhardts bescheidene, aber eigene Melodie heraus. In gesegneten Stunden gelangen ihm Strophen von milder Süße oder herber Reife, hinter denen nicht Geibel und Kinkel, sondern die großen Sterne Kellers und Mörikes aufzuleuchten scheinen. Die vorwiegend subjektive Bedeutung seiner Dichtung als Befreierin von Gefühls- und Phantasieüberfülle, als Trösterin in der Zeit des Suchens nach dem eigenen Beruf hat Burckhardt früh erkannt. Selbstkritik bewahrte ihn gütig vor Enttäuschungen. „Ich weiß sehr wohl", schreibt er an Gottfried Kinkel 1843, „daß ich mit meiner Landschafts-Miniaturmalerei und meiner Kleinlyrik nur einen gewissen Kreis von Lesern und Freunden günstig stimmen könnte, aber für solche Rühmchens danke ich. Ein Zeitdichter kann ich doch nicht werden. Ich beschränke mich daher mit meinen Versen darauf, hie und da meinen Nächsten ein Vergnügen zu machen — aber ein Zeitgeschichtsschreiber möchte ich gerne werden." Hier taucht das neue Wegziel: Geschichtsschreibung auf. In diese Richtung wies

Burckhardt nicht etwa mangelnde Stärke seiner poetischen Begabung, sondern deren Eigenart. Trotzdem dramatische Projekte ihm lange keine Ruhe ließen und er sich an epischen Stoffen redlich gemüht hat, es wollte ihm nur gelingen, Staffagefiguren zu schaffen. Auch sein nicht geringes zeichnerisches Talent stieß bei dem Versuche, es auszubilden, an die gleiche Grenze: der Hintergrund, das Landschaftliche glückte, an der Gestaltung des Figürlichen scheiterte Burckhardts Hand. Und ist nicht hier auch eine Grenze seines historiographischen Herrschaftsbereiches angedeutet? Er wurde kein Figurenschilderer, kein großer Biograph, kein Porträtist heroischer Gestalten, aber der feinste, geist- und taktvollste Hintergrundzeichner und deshalb ein Meister der Kulturgeschichtsschreibung. Das Bildliche blieb das eigentliche Element — auch der wissenschaftlichen Phantasie Burckhardts. Geschichte ist ihm Fortsetzung der Poesie mit anderen Mitteln. So schrieb er 1842 an W. Beyschlag das Bekenntnis: „Die Geschichte ist mir noch immer größtenteils Poesie, sie ist mir eine Reihe der schönsten malerischen Kompositionen. . . . Meine historische Darstellung kann vielleicht mit der Zeit lesbar, ja angenehm werden, aber, wo nicht ein Bild aus meinem Innern auf das Papier zu bringen sein wird, muß sie insolvent dastehen." Als Burckhardt sich zu dieser Erkenntnis durchgekämpft und in der Geschichte den „einzigen Trost für einen stürmenden Busen" gefunden hatte, glaubte er, der seit seinem 12. Jahre, in dem ihm die Mutter starb, das Gefühl von dem Unsicheren und Provisorischen aller Dinge nie mehr recht losgeworden ist, daß er „auch nicht mehr g a n z unglücklich werden" könne.

Eine zweite Krise machte Burckhardt durch, als er gegen 1855 durch die Kulturgeschichte zur Kunstgeschichte gedrängt wurde. Vom Bildhaften der Geschichte führte ihn sein Dämon zur Geschichte des Bildes. In Italien mahnte die innere Stimme, die ihn auf seine kunsthistorische Sendung hinwies, vernehmlich. „Ich habe bei solchen Gelegenheiten" (Burckhardt spricht von einem Besuch des Domplatzes in Pisa) „ein starkes Herzklopfen empfunden, war's Scheu oder Überwältigung? — oder ahnte mein mehr als je sonst entwickelter Schönheitssinn seine Affinität mit dem Schönen in der Außenwelt?" Das war der „Bresten", den sich Burckhardt, wie er seinem Schüler Albert Brenner 1855 schrieb, aus Italien mitgebracht hatte, das war der wissenschaftliche Quälgeist, „der vielleicht auf Jahre alle meine disponibeln Kräfte in Anspruch nehmen wird, der Keim einer größeren Forschung in der Geschichte des Schönen". Burckhardts Schicksal, der Deuter der italienischen Renaissance zu werden, erfüllte sich auf diesem Felde. In dem Gefäß einer Anleitung zu künstlerischem Genuß barg er zunächst die reifen Früchte, die Italien ihm schenkte, 1854 erschien der Cicerone, 1860 die Kultur der Renaissance in Italien, aber hier wie da war Burckhardt nicht führerlos zu ersten Gipfeln aufgestiegen. Den Weg zur Geschichte hatte ihm Ranke gewiesen, das Tor zur Kunstforschung hatte ihm Kugler aufgetan.

Als Burckhardt 1839 in Rankes historisches Seminar eintrat, war er ein der Theologie bereits entronnener, nach außen heiterer, aber von Resignation und Skepsis schon überschatteter geistreicher Student. Für das Studium der

Geschichte im humanistischen Basel gut vorgeschult, hatte der junge Burckhardt Stärke und Grenze seiner Begabung im einseitigen Hang seiner Natur zur Anschauung klar erkannt. „Wo ich nicht von der Anschauung ausgehen kann" — so schrieb er wenige Jahre später an W. Beyschlag — „da leiste ich nichts. Ich rechne zur Anschauung natürlich auch die geistige, z. B. historische, welche aus dem Eindruck der Quellen hervorgeht." Als Gegensatz zum anschaulichen Denken, über das er sich Herr fühlte, betrachtete Burckhardt das philosophische Denken, das ihm sein Leben lang fremd blieb, soweit es sich nicht an ein Äußeres, Gegenständliches anschließen konnte. So erklärt sich das Grauen, mit dem er in Schellings Berliner Vorlesungen ging, dessen Lehre ihm unheimlich, monströs, gestaltlos anmutete. „Ich dachte jeden Augenblick, es müßte irgendein Ungetüm von asiatischem Gott auf zwölf Beinen dahergewatschelt kommen und sich mit zwölf Armen sechs Hüte von sechs Köpfen nehmen." Auch Hegels Sirenenklänge, die Schnaase und Hotho verlockt hatten, rührten den jungen Skeptiker und Empiristen nicht, der noch in den „Weltgeschichtlichen Betrachtungen" mit deutlichem Hinweis in diese Richtung der Geschichtsphilosophie betonte, daß wir nicht eingeweiht seien in die Zwecke der ewigen Weisheit und sie nicht kennen. — Soweit Burckhardt überhaupt philosophisch veranlagt und interessiert war, fühlte er sich der positivistischen Denkart verwandt, die in den 60er und 70er Jahren in Deutschland unter dem Einfluß des französischen (Comte) und englischen (Spencer) Positivismus Boden gewann. Aber: vielleicht ist auch schon das eine zu weitgehende Behauptung. Nietzsche, seinem einstigen Hörer, gegenüber bekannte Burckhardt (1879) „in den Tempel des eigentlichen Denkens bin ich bekanntlich nie eingedrungen, sondern habe mich zeitlebens in Hof und Hallen des Peribolos ergötzt, wo das Bildliche im weitesten Sinne des Wortes regiert".

Mit drei Zaubersprüchen machte Burckhardt sich und seine Schüler fest gegen philosophische Verlockungen: „Und ich bin doch nur ein armer Tropf gegenüber den Mächten der äußeren Welt." „Und dieses alles wiegt doch keinen Gran realer Anschauung und Empfindung auf." „Und die Persönlichkeit ist doch das Höchste, was es gibt." Diese später von Albert Brenner 1856 formulierten Überzeugungen regierten auch Burckhardts historische Studienjahre. Trotz aller Verschiedenheit der Grundstimmung fand er für solche Gedanken bei Rankes von geschichtsphilosophischer Ahnung nur gleichsam umwitterten Realismus ein Echo. Von der Methode des großen Berliner Historikers legte Burckhardt in der 1840 unter Rankes Augen entstandenen Darstellung des Lebens und der Taten Karl Martells ehrenvoll Zeugnis ab. Hauptsatz der Schule Rankes war es ja, die vergangenen Dinge darzustellen auf Grund — und nur auf Grund der besten Quellen, die Quellen aber mit Hilfe einer zuerst von der klassischen Philologie ausgebildeten, von Niebuhr übernommenen Technik auf ihre Zuverlässigkeit hin zu prüfen. Nur auf diesem Wege philologischer Quellenkritik glaubte man die Gewähr größtmöglicher Annäherung an die historische Wahrheit zu haben. Aus Rankes Geist ist es gesprochen, wenn Burckhardt 1845 an Kinkel schreibt, er plane eine Kunst-

archäologie von Constantin bis auf den Übergangsstil „ausschließlich aus den Autoren" zusammenzustellen. Freilich: den Begriff der historischen Quelle faßte Burckhardt weiter als es die Rankeschüler von strengster Observanz taten. Er war darauf aus, nicht bloß bei den eigentlichen Skriptoren, sondern in Monumenten aller Art, in Kunst und Poesie jenes feine geistige Fluidum herauszuspüren, in dem der wahre Geschichtsschreiber atmen muß. In seinem Spürsinn für verborgene Kulturzeugnisse und in der Fähigkeit, aus hundertfach gelesenen Quellen Interessantes, Neues, bisher Übersehenes herauszuholen, besaß Burckhardt die Wünschelrute, die ihn als Kultur- und Kunsthistoriker Schätze finden ließ. Von allen Schülern Rankes ist Burckhardt derjenige, der die Mahnung des Meisters, den „Sinn für das Interessante in sich zu entwickeln" am erfolgreichsten beachtet hat. Rankes Streben nach Anschaulichkeit historischer Darstellung, die er durch Vertiefung in Zeit- und Lokalkolorit zu gewinnen trachtete, verband seine Methode noch mit der Historiographie der Romantiker. Die romantischen Geschichtsschreiber wollten, daß — im Gegensatz zum anachronistischen Stil humanistischer Historiographie und dem farblos-rationalistischen — Geschichte lebendig erzählt werde, mit der Anschaulichkeit und dem ans Herz greifenden Ton der Poesie. Chateaubriand als Ästhetiker, Walter Scott als Dichter wurden bis zu Ranke hin die Vorbilder für diese, auf Zeit- und Lokalkolorit eingestellte Geschichtsschreibung. Wenn auch die Lehre von der vérité locale et pittoresque bei Ranke und Burckhardt nicht vorherrscht — wie etwa bei Heinrich Leo und Jules Michelet — so hat doch das Verlangen nach Lebensnähe auf die ästhetische Form der Darstellung eingewirkt.

Alle Befragung der psychologisch ergiebigsten Quellen liefert aber noch keine Vorstellung geschichtlicher Zusammenhänge, wenn sie nicht ergänzt und vertieft wird durch die Vision im Sinne einer lebendigen Gesamtanschauung von Zeiten, Tendenzen und Kulturen. Zum Historiographen gehört das philologische und das dichterische Element. Wilhelm von Humboldt hatte in der Berliner Akademierede „Über die Aufgabe des Geschichtschreibers" 1821 beide Wege, sich der historischen Wahrheit zu bemächtigen, skizziert: „Die genaue parteilose, kritische Ergründung des Geschehenen und das Verbinden des Erforschten, das Ahnden des durch jene Mittel nicht Erreichbaren". Burckhardts Phantasie ließ ihn intuitiv in bildhafter Klarheit die zarten und doch deutlichen Farbenübergänge in der geistigen Geschichte des Jahrhunderts wahrnehmen, wobei er freilich — wie er z. B. in der Kultur der Renaissance (II. Bd. IV. Kap.) — hervorhebt, das Gefühl hatte, „daß er das bedenkliche Gebiet der Ahnung betreten" habe.

Den Grundzügen seiner allgemeinen historiographischen Methode blieb Burckhardt auch als Kunstgeschichtsschreiber treu. Da er Geschichte und Kunstgeschichte von Schreibtisch und Katheder aus gleichmäßig pflegte, ergänzten und förderten sich beide Handlungsweisen wechselseitig. Der Belesenheit und Quellenkunde des Historikers entsprechen Denkmälerkenntnis und Umfang der Erfahrung vor den Werken selbst beim Kunsthistoriker. Das Erfassen des Charakteristischen mit Hilfe von Spürsinn und gegenständlichem

Denken war Vorbedingung für die geschichtliche Erkenntnis hier wie dort und für die Fähigkeit, prägnant und sinnenfällig zu beschreiben. Wie Burckhardt, dank seines visionären Vermögens die Dinge „nach den vorherrschenden Richtungen des Lebens" zu schildern vermochte, so gelang ihm die Synopsis von stilistischen Zusammenhängen und die Schilderung kunstgeschichtlicher Epochen auf Grund der sie beherrschenden künstlerischen Tendenzen. Burckhardt erkämpfte aber der Kunstgeschichte die Gleichberechtigung im Kreise der älteren geschichtlichen Fächer erst in dem Maße, als er — ihrem besonderen Stoffe gemäß — für sie eigene Begriffe und historiographische Methoden ausbildete. Von der ungeheuren Erudition, die Burckhardt auf kulturhistorischem Gebiete besaß, hat er als Kunsthistoriker kaum Gebrauch gemacht. Er emanzipierte bewußt das Kunstgeschichtliche vom Allgemein-Historischen und setzte sich damit in Gegensatz zu Carl Schnaases und auch Anton Springers Methode.

Als Endziel der Kunstforschung erschien Burckhardt das Wesen der Kunst, und dieses lag für ihn nicht zuletzt darin, daß die Künste es nicht mit dem auch ohne sie Vorhandenen zu tun haben, sondern in hohem Grade um ihrer selbst willen da sind. Über dieses Bekenntnis zur Autonomie der Kunst hinaus lehnte Burckhardt ein Grübeln über die letzten Gründe von Kunst und Kunstgenuß aus seiner Abneigung gegen alles Spekulativ-Philosophische ab. „Du sollst das Verhältnis zwischen dir und der Kunst nie ergründen!" Für ihn war es mit der Lebendigkeit der persönlichen Kunsteindrücke, mit der Interpretation der Dinge, die auf Anschauung berechnet sind, von ihrer sichtbaren Seite her, abgetan. Zur Ursprünglichkeit seiner Beziehungen zur Kunst kommt das Universalistische seines Standpunktes. Sein kunsthistorischer Lehrer und väterlicher Freund Franz Kugler, dem er im wesentlichen seine geistige Richtung zu danken hatte, bewahrte Burckhardt vor dem Spezialistentum. Selbst von staunenswerter, wissenschaftlicher Vielseitigkeit, legte er seinem Schüler mit der Aufgabe der Bearbeitung der zweiten Auflagen seiner eigenen Handbücher (Geschichte der Malerei 1847 und Kunstgeschichte 1848) den wohltätigen Zwang auf, das Gesamtgebiet der Künste zu überblicken und sich nicht nur den Lieblingsperioden, sondern jedem Zweig und jeder Epoche gewissenhaft hinzugeben. Wer anders hätte auch dieser Aufgabe sich unterziehen können, und wer sonst wäre geistig dem Kuglerschen kunsthistorischen Empirismus verwandt und seiner Fähigkeit, die künstlerischen Phänomene den allgemein-historischen gegenüber zu isolieren, gewachsen gewesen? Trotz der Hinwendung des jungen Burckhardt zu mittelalterlichen Studien, die auch der Bearbeitung der Abschnitte über die Geschichte der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Kuglers Handbuch zugute kamen, und trotz des späteren Einrückens der italienischen Renaissance in den Mittelpunkt seines Geschichtsbildes, erhielt sich Burckhardt die Universalität des Interesses. Der „Cicerone" führt den Italienwanderer mit gleichbleibender Vertrautheit von der Antike bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.

Aus der Welt der Kunstgeschichte — wie aus dem kulturgeschichtlichen Material — gab Burckhardt aber nur, was ihm interessant war. Den „Schutt" der Tatbestände in der Darstellung, nicht im Studium, zu verehren und Voll-

ständigkeit im Stofflichen anzustreben, lehnte er ebenso ab wie die „mikroskopischen“ Arbeitsmethoden mancher Fachgenossen. Seine skeptische Natur ließ ihn mißtrauisch das Wesen der Bildertäufer und Wiedertäufer betrachten. Mit neuen Attributionen, mit Entdeckungen auf dem Kunstmarkt ein „Rühmchen zu erwerben“, konnte ihn nicht locken, der die Gabe besaß, auch am Bekannten und längst Anerkannten eine neue Seite zu entdecken. Die Vorrede des „Cicerone“ betont, daß dort wenig für diejenigen gesorgt sei, „welchen nur das Rarste und Unzugänglichste Freude macht . . . solche suchen im Grunde nicht die Kunst, sonst würde ihnen das vermeintlich Allbekannte mehr zu denken geben“. Diese stolze Gesinnung brachte Burckhardt naturgemäß in einen Gegensatz zu den Philologen des Auges, den Antiquaren und Archivaren der Kunstgeschichte, übrigens auch zu jenen romantisch gestimmten Forschern, die aus den Eindruck von Kunstwerken auf die persönlichen Gesinnungen der Künstler hatten schließen wollen.

Mit dem methodischen Grundsatz Burckhardts, aus der Analyse eines Kunstwerkes nach Möglichkeit alle außerkünstlerischen Beziehungen auszuschalten, hängt es auch zusammen, daß dieser Meister in der Menschenschilderung keine Künstlerbiographie geschrieben hat. Burckhardts Kunstbetrachtung ist auf die künstlerischen Werte gerichtet, seine Methode formalanalytisch, dies alles aber ohne Pedanterie, ohne Orthodoxie eines ästhetischen Bekenntnisses, ja sogar in dem Sinne ohne Konsequenz, als Burckhardt nichts von einer Verachtung des Inhaltlichen wissen wollte. In feierlichem Ton heißt es in den Schlußsätzen seines 1877 gehaltenen Rembrandtvortrages: „Es ist nicht wahr, daß die Gegenstände der Malerei ein bloßer Vorwand sein dürfen, damit eine einzige Eigenschaft, welche noch nicht zu den höchsten gehört (Burckhardt meint die Lichtmalerei), ein souveränes Gaukelspiel daran aufführe“. Ohne den systematischen Grundriß eines kunstphilosophischen Lehrgebäudes zu besitzen oder auch nur anzustreben, kam Burckhardt für seinen Hausgebrauch mit einer Reihe persönlicher, erlebbarer Wertbegriffe aus, mit deren Hilfe er sich mühte, „die lebendigen Gesetze der Formen in möglichst klare Formeln zu bringen“ (1879 an Alioth). Als Geschichtsschreiber lehnte Burckhardt den von der Romantik verherrlichten Geschichtsbegriff ab, nach dem Geschichte gleich Entwicklung im Sinne organischen Werdens und jede Erscheinung als Ergebnis solcher Entwicklung gerechtfertigt ist. Burckhardt fehlte durchaus der Glaube an eine fortschreitende Entwicklung — mit Ironie und Hohn übergoß er die moralischen und ästhetischen Fortschrittslehren, dafür begnügte er sich mit den Erfahrungsbegriffen: Wandlung und Kontinuität. Das durch alles rhythmische Auf und Ab der Geschichte sich Wiederholende, Konstante, Typische als ein in uns Anklingendes und Verständliches zu betrachten, ist die eine Grundrichtung seines geschichtlichen Denkens, die andere faßt alles Geistige „als Wandlung, als Bedingtes, als vorübergehendes Moment“. „Das Wesen der Geschichte ist die Wandlung.“ —

Drei geistige Kräfte haben in wechselseitiger Durchdringung das Gesicht der deutschen Kunstforschung im 19. Jahrhundert bestimmt: Der historische

Sinn, von Winckelmann und Herder an lebendig wirkend, das philosophische Denken, in Kant und Hegel verschiedenfarbig aufleuchtend und das künstlerische Gefühl, das in Goethe Gestalt geworden war. Beherrscht vom historischen Sinn war die Tatsachenforschung der Kenner, Sammler und der Positivisten des Auges, das philosophische Denken hatte die kulturhistorische Richtung vertieft — das künstlerische Gefühl schließlich — erst mit Jakob Burckhardt wird es eine methodebildende Macht. Das ist des Kunsthistorikers Burckhardt geschichtliche Sendung.

Damit brechen wir die allgemeine Charakterisierung des geschichtlichen Denkens und Forschens Jakob Burckhardts ab und wenden uns Beobachtungen zur Analyse seiner kunstgeschichtlichen Hauptwerke — denn nur diese kommen hier in Frage — zu.

„Die Kunstwerke der belgischen Städte" (1842). Das Ergebnis einer 1841 von Köln aus unternommenen Reise durch Belgien. Das Buch wurde geschrieben aus den Erfahrungen des Reisenden, der die Lücke fühlte zwischen den Tatsachenaufzählungen der gewöhnlichen Reisehandbücher und dem Tiefsinn — auch der Umständlichkeit — der Niederländischen Briefe Schnaases (1834). Dem rein sachlichen Standpunkt der ersten Gruppe von Reisebüchern gegenüber will Burckhardt die „völligste Subjektivität" walten lassen, die philosophischen Gedankengänge Schnaases möchte er durch die wirkliche Erfahrung vor Kunstwerken ergänzen. So entstand ein Buch aus der Praxis für die Praxis, dessen Ziel schon das des ‚Cicerone' ist: durch kurze Erläuterung der Kunstwerke zu ihrem Genusse anzuleiten. Daß es ein Werk des jungen Burckhardt ist, verrät die trotz einiger Vorbehalte an verschiedenen Stellen durchschlagende Begeisterung für die Kunst des Mittelalters: gotische Baukunst und gotische Plastik. Von dem ehernen Taufbecken in Saint Barthélemy in Lüttich heißt es: „es ist eines der vielen unbekannten Meisterwerke deutscher Kunst; stände der Name des Nicolo Pisano darauf, man würde es plötzlich zum Himmel erheben". Auch der Kölner Dom wird noch als das „erste Gebäude der Welt" beurteilt. Wie vorurteilslos Burckhardt im übrigen auch der Romantik gegenüberstand, läßt die Anmerkung über seine Kritik mancher Gesichter auf Bildern der van Eyck als — starr und kalt ahnen: „Gewöhnlich werden die mittelalterlichen, besonders deutschen Schulen in Bausch und Bogen wegen ihrer tiefen Innigkeit und Gemütlichkeit gepriesen, während doch die oft erwähnte „Holdseligkeit" eigentlich nur das Erbteil weniger Schulen gewesen ist."

Das kunstgeschichtliche Phänomen aber, das während der Reise durch die sieben belgischen Städte Burckhardt immer wieder gelockt und zugleich bedrängt hat, ist das der Renaissance als Stilbegriff. Burckhardt ist zwar nicht der erste gewesen, der den Begriff der Renaissance in die deutsche Kunstgeschichtsschreibung eingeführt hat — zwei Jahre vor dem Erscheinen der „Kunstwerke der belgischen Städte" hatte bereits Eduard Koloff „die Entwicklung der modernen Kunst aus der Antike bis zur Epoche der Renaissance" (in Raumers historischem Taschenbuch von 1840) dargestellt. Burckhardt aber gab erst diesem Wort, das Ranke noch nicht hat, das auch Kuglers Handbücher nicht

kennen, den Sinn, den Gehalt, die Stimmungsgewalt und Farbe, die es zu einer Art Panier werden ließen, unter dem eine ganze Generation kulturgeschichtlich Gleichgerichteter marschiert ist. Den Stilbegriff „Renaissance" will Burckhardt — und bei dieser Ansicht ist er geblieben — nur auf Italien angewendet wissen, wo die Künstler nach bestem Wissen und Gewissen die Antike zu reproduzieren glaubten, während sie „etwas unendlich Schöneres, Neues" schufen. Damit berühren wir die Frage nach der Terminologie Burckhardt in seinem belgischen Cicerone. Der Begriff „romanisch" fehlt noch. Den Vorbau von S. Jaques in Lüttich nannte Burckhardt „byzantinisch". Ein Jahr später (1843) in dem Aufsatz über die vorgotischen Kirchen am Niederrhein in der Zeitschrift ‚Verona' taucht der terminus „romanisch" bereits auf. Die Kunstwerke der belgischen Städte bringen dann als architekturpsychologischen Begriff, der nicht eine bestimmte Stilepoche, sondern einen typischen Stil bezeichnet, das Wort „Rokoko", das Burckhardt für die später Barock genannte Periode gebraucht. „Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts nun stürzt die ohnedies abgelebte gotische Kunst vor dem Andrang dieses rein dekorativen Prinzips zusammen, indem dasselbe sich an die Antike anschließt. Die Folge freilich hat nach wenigen Jahrzehnten gelehrt, wie es einer architektonischen Richtung ergehen muß, die von ihren eigenen Blüten, dem Ornamente, leben will; Wert und Bedeutung aller Glieder kommen in Verwirrung und die Nachwelt hat dafür das Wort „Rokoko" aufgebracht." Daß Rokoko eine Grundhaltung der Architektur bezeichnet, spricht 1843 der schon erwähnte Aufsatz über die rheinischen Kirchen ganz deutlich aus. Rokoko sieht Burckhardt immer da entstehen, wo die eigentliche Bedeutung der Formen vergessen worden ist, die Formen selbst aber um des Effektes willen fortwährend und zwar mit Mißverstand benutzt werden. Es gibt sonach ein römisches, gotisches usw. Rokoko. 1853 im Constantinbuche Burckhardts ist dann noch einmal die Rede von einem römischen Rokoko der überladenen und ausgearteten Tracht.

Manche Bemerkung in diesem ersten kunsthistorischen Buche Burckhardts nimmt schon spätere Erkenntnisse voraus oder formuliert Grundüberzeugungen, die Burckhardt sein Leben lang begleitet haben, zum ersten Male. So die herrliche Würdigung des Rubens, ganz durchwärmt von Burckhardts Liebe für die gesunde und grandiose Weise der Wirklichkeit des Rubens. Als unbillig lehnt es Burckhardt ab, an Rubens — mit Georg Forster — einen idealistischen Maßstab, etwa den der Bilder Raphaels, zu legen. Bei aller Gottlosigkeit mancher Gegenstände und Himmelsunfähigkeit seiner Heiligen hat Rubens vor allen Malern voraus „die intensivste Bezeichnung des kräftigsten Lebens im einzelnen und die des darzustellenden Moments im ganzen. Rubens ist im höchsten Grade dramatisch, man vergesse nicht, daß er ein Zeitgenosse Shakespeares war". Hier liegen die Keime zu dem letzten Werk Burckhardts, den „Erinnerungen aus Rubens".

Das belgische Büchlein ist auch im Stil schon der ganze Burckhardt. Was hier wie ein Nachhall des Studententones anmutet, klärt sich in reiferen Jahren zur Ironie eines überlegenen und ganz freien Geistes. Gern zitiert wird die hübsche

Stelle über das Stadthaus von Loewen: „Soll das wirklich ein Rathaus sein? Sollen ernste schwarzbemäntelte Ratsherren und Huissiers aus diesen drei überreichen gotischen Fensterreihen herunterschauen? — O nein? — Kommt, schöne Mädchen von Brabant mit euren runden Gesichtchen, putzt euch und stellt euch in die Fenster zum Ergötzen von ganz Niederland." Die Tränkung der Bildbeschreibung mit unmittelbar Erlebtem, die zum Teil den Zauber der Diktion Burckhardts ausmacht, gibt auch hier der Aufzählung der Kunstwerke momentane Frische. So heißt es von einem Rubensbilde der Brüsseler Gallerie: „St. Franz wirft sich über den Globus wie der gemeinste Kapuziner über einen Käse, den man ihn entwenden will." Burckhardt hat das Lächeln nie verlernt und mit leisem Schmunzeln wird er hinter das Wort Manneken-pis in Klammern die Bemerkung gesetzt haben: „man erkundige sich nur ungeniert!"

Der „Cicerone" (1855). Wieder Franz Kugler gewidmet, wieder ein Reisehandbuch, eine „Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens". Hier findet Burckhardt seinen ganz persönlichen Ton, seine eigene Methode, sein Lieblingsarbeitsfeld. Durch dieses kleine „dicke" Buch schafft er einen neuen Begriff der Kunstgeschichte.

Burckhardt besaß eine unvergleichliche Ciceronebegabung. Heute im Zeitalter der kunstgeschichtlichen „Führungen", des „Nahebringens" und „Erschließens von Werten", wo das Geschwätz die Stunde regiert, könnte Burckhardts Führer wirklich wieder zum Führer werden! Was Burckhardt sagt, ist originell, weil es auf eigenem Felde gewachsen ist, wirksam, weil er den Mut hat, Partei zu ergreifen, belebend, weil Burckhardt nicht belehren und bekehren, sondern nur Umrisse vorzeichnen will, „welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte". Alles bloß Archäologische, alles bloß die Fachleute Angehende ist ausgeschlossen, das Buch spricht nur von Selbstgesehenem und nur zu Lesern, die selbst gesehen haben oder selbst sehen werden. Dazu: an den üblichen Reisehandbüchern, am braven Volkmann, dem Begleiter Goethes in Italien, oder an Ernst Försters Buch gemessen: eine bis dahin unerhörte Frische der Anschauung und Prägnanz des literarischen Ausdrucks. Gewiß sichert das Buchwissen eine größere Objektivität im einzelnen, aber als Geschichtsbild ist Burckhardts Darstellung der italienischen Kunst doch wahrer als alles, was die Ameisen der Kunstwissenschaft zusammengetragen haben. Burckhardt ist auch in diesem Buche auf das Bleibende, Konstante, nicht auf das Fließende aus. Das stehende klare Bild der Epoche ist für seine Art des geschichtlichen Sehens entscheidend. In seinem „Constantin" (1853) hatte er nach vorherrschenden Richtungen des Lebens, statt nach Regierungsgeschichten gefragt, der Cicerone gliedert sich zunächst nach Kunstgattungen statt nach Kunstperioden. Der begriffliche Querschnitt wird dem zeitlichen Längenschnitt vorgezogen. Die erste Untergliederung ist dann chronologisch — nach den großen Stilepochen — und weiterhin teilt sich der Stoff nach verschiedenen Gesichtspunkten ein. Die Werke werden teils in biographischen Zusammenhängen vorgeführt, teils topographisch nach landschaftlich sich abgrenzenden Schulzusammenhängen zusammengefaßt. Ein Reisehandbuch ver-

trägt keine reine Chronologie, denn es will im Wandern von Ort zu Ort benutzt sein, es verträgt aber auch nicht die streng topographische Anordnung, weil sie den Nachteil hat, stilistisch Zusammengehöriges auseinanderzureißen. Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler mit seiner alphabetischen Ordnung innerhalb landschaftlich abgegrenzter Bände ist ein Nachschlagebuch. Gerade der unpedantische Kompromiß zwischen biographischen, topographischen und ästhetisch-technischen Fragestellungen gibt dem Cicerone seinen unverwelklichen und durch alle Neubearbeitungen unzerstörbaren literarischen Reiz. Gegenüber dem Zauber der persönlichen Urteile über Künstler und Kunstwerke, der andeutenden, aber nicht erschöpfenden Charakteristik der Stilepochen, der Sinnlichkeit und Stärke des künstlerischen Erlebnisses und der weltmännischen Freiheit des Tones tritt der entwicklungsgeschichliche Gesichtspunkt, das eigentliche Erzählen der Geschichte der italienischen Kunst zurück. Die Originalität Burckhardts enthüllt sich in den Analysen der Werke und Epochen.

Sein geschichtsphilosophisches Gepäck ist leicht. Die Begriffe: Vorbereitung — Höhe — Verfall (bis auf Vasari sind sie zurückzuführen) müssen genügen, um die Epochen miteinander zu verbinden und das leuchtende Bild des goldenen Jahrhunderts der Hochrenaissance sich abheben zu lassen von den dunkleren, verworreneren Folien hier des Mittelalters, dort des Barock. Im Ton der Sehnsucht, der wie eine feine Musik durch die der Renaissancekunst geweihten Partien des Cicerone klingt, und in der inneren Anstrengung, die es Burckhardt kostet, Michelangelo anzuerkennen, ist er noch ein Sohn des klassizistischen 18. Jahrhunderts, reicht er Goethe und Winckelmann die Hände. Leichter und früher als von der Ästhetik des Klassizismus, in der sein Schüler Heinrich von Geymüller zeitlebens befangen blieb, kam Burckhardt von den Kunstanschauungen der Romantik los. Weil Burckhardt sich innerlich frei gemacht hatte von romantischen Voreingenommenheiten für die Gotik, sah er sie so scharf und klar und wußte er die Eigenbedeutung italienischer Gotik gegenüber der des Nordens meisterlich zu kennzeichnen. Und gerade weil Burckhardts ganze Art sich vom Dumpfen, Verunklärten, Ausgearteten des Barock abgestoßen fühlte, fand er die Mittel, diesen Stil so zu beschreiben, daß schon die nächste Generation sich die Begriffe für ihre Rehabilitation des Barock nicht zuletzt von ihm holte. Wie dem aber auch sei: Alle Sehnsucht und alles Glück des Schauens gehören im Cicerone doch den Werken der Renaissance. Nicht aus geschichtsphilosophischen Erwägungen heraus oder auf Grund archivalischer und literarischer Belege, sondern aus eingeborenem Zugehörigkeitsgefühl Burckhardts zu dieser Epoche italienischer Kunst und Kultur. Weil er selbst ein freier, gelöster, aufgeschlossener, heller und entwickelter Mensch war, schlug sein Herz im Gleichtakt mit den großen Persönlichkeiten der Renaissance wie — er sie sah und nach seinem Wesen sehen mußte. So entstand ein Bild der Renaissance als der goldenen Zeit selbstbewußter und freientfalteter Persönlichkeit und des gehobenen, seiner Herrschaft über Verstand und Sinne frohen Lebensgefühles, dessen Zaubergewalt die gebildete deutsche Welt in ihrem Bann

schlug. Die Renaissancekunst wurde wieder die „klassische Kunst", wie Heinrich Wölfflin sein 1898 dem Andenken Burckhardts gewidmetes Buch betitelte.

Es ist ein Teilzug wissenschaftlicher Genialität, nach dem Arbeitsstoff zu greifen und ihn mit unbeirrbarem Instinkt festzuhalten, an dem sich einzig und allein eine neue Seh- und Darstellungsart entwickeln läßt. Wenn Winckelmann der Antike, Schnaase dem Mittelalter, Burckhardt der Renaissance sich verschrieben, so taten sie es in solchem intuitiven Erfassen der ihnen günstigsten Operationsgebiete. Burckhardt wölbte seine Geschichtsvorstellung von der Renaissance über drei Grundpfeilern: dem „Cicerone", der „Kultur der Renaissance" — beide Bücher sind in Aller Händen — und „der Geschichte der Renaissance in Italien", die nur die Fachleute lesen.

„Geschichte der Renaissance in Italien" (1867). An Albert von Zahn, der die Neuausgabe des „Cicerone" übernommen hatte, von dem sich Burckhardt ebenso wie von seinen übrigen Büchern abkehrte, nachdem sie einmal da waren, schrieb Burckhardt 1869 — „so wiederhole ich doch meinen Wunsch: wie schön es wäre, wenn Sie die Kunstgeschichte der deutschen Blütezeit abgelöst von der Künstlergeschichte und -biographie, bloß nach den Sachen und den hervorragenden Künsten und Gesamtgraden des Könnens darstellen wollten. Ich bin überzeugt, daß die Zukunft der ganzen Kunstforschung wesentlich nach dieser Seite hin liegt. . . ." Die methodische Aufgabe, die Burckhardt hier dem jüngeren Fachgenossen stellt: die Kunstgeschichte nach den Sachen, „nach Aufgaben", die „Darstellung nach Sachen und Gattungen" hatte er selbst zwei Jahre früher bereits in dem letzten, von ihm selbst veröffentlichten seiner Bücher gelöst, in der als erste Hälfte des IV. Bandes der Kuglerschen „Geschichte der Baukunst" geschriebenen „Geschichte der Renaissance in Italien".

Renaissance heißt hier: Stil der Architektur und der Dekoration. Das kunstgeschichtliche Phänomen ist streng isoliert, und in seiner Behandlung wollte Burckhardt bewußt ein methodisches Gegenstück zu der „nach Künstlern erzählenden Geschichte", sozusagen deren zweiten systematischen Teil geben. Fragestellungen, die schon in den „Kunstwerken der Belgischen Städte" gestreift wurden, im ‚Cicerone' eine bedeutsame Rolle spielten, werden jetzt in methodischer Folgerichtigkeit und Reinheit an die Dinge herangebracht. Die Individualitäten treten zurück, die „Triebkräfte, welche das Ganze der Kunst beherrschten, die Präzedentien, von welchen der einzelne Meister bei seinem Schaffen bedingt war, treten hier in den Vordergrund". Ruhmsinn der Stifter und Baugesinnung der Städte, Denkweise der Gewaltherrscher und Anschauungen der Baudilettanten, der monumentale Sinn der Päpste und die Meinungen der Theoretiker: das ist eine kulturpsychologische Begriffsreihe, unter die der historische Stoff subsumiert worden ist, neben der stilpsychologischen Begriffsreihe, zu der etwa bei der Formenbehandlung des XVI. Jahrhunderts gehören: Vereinfachung des Details — Verstärkung der Formen — Vermehrung der Kontraste — die Verhältnisse usw. Eine dritte Begriffsreihe ist gattungspsychologischer Art. Hierher gehören die Abschnitte über: Spitäler, Festungsbauten und Brücken, Stadtanlagen, Villen und Gärten, die Dekorationen für die

Dauer in verschiedenen Materialien und die Dekorationen des Augenblicks, wie für Feste, Theater, Gastereien.

Der Aufbau auch dieses Burckhardtschen Buches zeugt vom baumeisterlichen Sinn des Autors: So das Innehalten der Proportionen, das Verteilen der Stoffmassen, das Setzen der Akzente, die Klarlegung der Gelenke des Buches und nicht zuletzt die große Kunst des rechtzeitigen Aufhörens. Das ganze Gebäude, wie ein Eisengerippe zu einem Monumentalbau kunstgeschichtlicher Methode, ruht auf einem Fundament ungeheuerer kunst- und kulturgeschichtlicher Erudition, die hier einmal nicht verdeckt ist, sondern in Quellenangaben zutage tritt, die den in prägnanten Sätzen zusammengedrängten Paragraphen beigegeben sind. Dieses Buch ist zwar kaum lesbar, aber bewundernswert; das reinste und stärkste Bekenntnis Burckhardts zu einer werdenden Kunstgeschichte „ohne Namen". Der Reichtum der Fragestellungen und Anordnungen ersetzt den Reiz der literarischen Form. Burckhardt gibt das, was die Baumeister und die Bauherren an der Baukunst interessiert, er ist durch und durch künstlerisch eingestellt. In keinem seiner Werke ist die Eigengesetzlichkeit der Stil- und Formgeschichte so scharf und ausschließlich als das Grundproblem der Kunstgeschichte behandelt und damit einer methodisch selbständigen Kunstgeschichtsschreibung der Weg so sehr gebahnt worden.

Hier ist der Ort, der beiden von Burckhardt gefundenen großen Begriffe zu denken, mit denen er im Cicerone und in der Geschichte der Renaissance die Qualität alles architektonischen Schaffens zu begreifen sucht: organischer Stil und Raumstil. „Die Schöpfung eines organischen Stils hängt von hoher Anlage und hohem Glück ab, namentlich von einem bestimmten Grade unbefangener Naivität und frischer Naturnähe, und es hat seine Gründe, daß das Phänomen nur zweimal in der Kunstgeschichte vorgekommen ist." Das erste Mal bei den plastisch-tektonischbegabten Griechen, das andere Mal im Mittelalter bei den nordfranzösischen Kathedralarchitekten. Daß plastischtektonisch und organisch zu identifizieren sind, hatten die Romantiker, besonders Schelling, ausgesprochen. Der griechische Tempel und der gotische Dom galten ihnen schon als Werke organischen Stils, weil sie in ihnen Annäherungen an den plastischen Gliederbau des menschlichen Körpers verwirklicht glaubten. Diesen Begriff fand Burckhardt also vor, aber sein, des raumempfindlichen Mannes, geistiges und sinnlich erlebtes Eigentum war der Begriff: Raumstil und die Beobachtung einer notwendigen geschichtlichen Beziehung zwischen beiden: sie bezeichnen Zeitstile. Sobald nun die organischen Stile „zur abgeleiteten Anwendung, namentlich zu kombinierten Grundplänen übergehen, bereiten sie sich vor, in Raumstile umzuschlagen". Der spätrömische ist schon nahe an diesem Übergang und entwickelt eine bedeutende Raumschönheit, die dann im byzantinischen, romanischen und italienisch-gotischen Stil in ungleichem Grade weiterlebt, in der Renaissance aber ihre volle Höhe erreicht. „Im Wechselspiel zwischen diesen beiden Grundmöglichkeiten architektonischer Stilbildung — zwischen griechischem Tempel und Zentralbau der Renaissance — erkennt Burckhardt die Geschichte der Architektur. Raumstil als End-

phase der Stile — spätrömischer — spätgotischer — spätbarocker Raumstil —, von hier aus begriff Burckhardt das Wesen der Stilausklänge, wie ihm andrerseits Raumstil als Stil der raumbildnerisch begabten Italiener auch das Verständnis für italienische Sondergotik öffnete.

Die einschneidenste Wandlung in seinen Wertungen machte Burckhardt dem Barock gegenüber durch. Im ‚Cicerone' ist Barock noch die Welt des Verfalls, der verwilderte Dialekt der Renaissance, zwanzig Jahre später heißt es in einem Schreiben an den Architekten Alioth: „mein Respekt vor dem Barocco nimmt ständig zu und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten. Er hat nicht nur Mittel für alles, was zum Zweck dient, sondern auch für den schönen Schein." Über die sogenannte Ausartung der Stile in ihrer Spätzeit gingen Burckhardt, wie er 1870 an Preen schreibt, mehr und mehr höchst ketzerische Lichter auf: „Die vorgebliche Ausartung bestand meist in genialen letzten Konsequenzen und Fortschritten, und die Stile starben in der Regel, wenn sie in der Höhe waren, sonst hätte nicht gleich wieder ein kräftiger Stil auf den gestorbenen folgen können." Von der Entdeckung, daß der Raumstil ein neues Weltalter in der Baukunst mit sich führt, fand Burckhardt den Weg zum Barock. In dessen Bereiche spielt das letzte — schon nicht mehr von Burckhardt selbst herausgegebene — seiner kunstgeschichtlichen Bücher.

„Erinnerungen aus Rubens" 1898 (aus dem Nachlaß). Dies ist das Buch der Erinnerungen an genossene Wonnen im Umgang mit dem hellgeborensten der alten Meister. Geschrieben in den letzten rückblickfrohen Lebensjahren, geweiht der Jugendliebe Burckhardts. Diese Erinnerungen sind keineswegs eine Biographie des großen Mannes, kaum daß man sie als eine Monographie bezeichnen könnte. In freier Form des Essays band Burckhardt die lebenslangen Erfahrungen im Genuß Rubensscher Werke zu einem vollen Kranz zusammen, den er in Dankbarkeit zu den Füßen des Malers niederlegte. Wenn auch Burckhardt nicht das Bedürfnis gehabt hat, eine künstlerische Persönlichkeit nach ihren inneren und äußeren Zügen eingehend darzustellen, wenn er kein großer Biograph gewesen ist, so fehlt ihm doch keineswegs der Sinn für das Individuelle, wie die Ausstattung der Künstlercharakteristiken z. B. im ‚Cicerone' mit kostbaren Einzelzügen beweist. Auch sind Burckhardts historiographische Anfänge monographischer Natur: Konrad von Hochstaden, Karl Martell und der „Constantin". Aber seine beste Kraft gehörte doch den universalhistorischen Fragestellungen, den Querschnitten durch Kultur- und Kunstepochen. „Ich verspreche Ihnen" schrieb Burckhardt an den Sohn seines Freundes Kugler, „daß, wenn Sie einmal auf dem hohen Meer der universalhistorischen Forschung und Darstellung gefahren sind, Sie sich gar nicht mehr nach den monographischen Arbeiten sehnen werden. Im vorgerückten Alter mag man dergleichen wieder vornehmen, dann wird man aber auch die Aufgabe einer Monographie anders fassen."

Wie hat Burckhardt die Aufgabe der Rubensmonographie gefaßt? Insofern doch wiederum universalistisch, als er nicht eine chronologisch gereihte Geschichte

der Lebensarbeit des Rubens gibt, sondern eine Anzahl von Wanderungen kreuz und quer durch den Machtbereich dieses großen Malers. Stoffumkreis und Geschäftsbetrieb, Hauptthemen der Malerei und ihre Hauptformen, die Welt des Künstlers und der Seinen auf der einen Seite, auf der andern die Welt der Besteller und Auftraggeber, ihre Ungeduld, der Kreis ihrer Vorstellungen, so das Familienprunkgefühl, die Lust der Großen des humanistisch gebildeten Abendlandes, sich von den Künstlern mit Hilfe der Allegorie ihr Pathos ausdeuten zu lassen, psychologische und künstlerische Beobachtungen, all das bildet den Inhalt der ‚Erinnerungen aus Rubens'. Von besonderer Bedeutung wird dabei die eingehende Analyse der Kompositionskunst des Rubens. Burckhardt entwickelt das System dieser Malerei, die im letzten auf einer verhüllten Symmetrie der Akzentverteilung verschiedener Art innerhalb des Bildes beruht. Das ist die Lehre von den Äquivalenten des Rubens, zugleich eine Ästhetik der Barockmalerei, der von Burckhardt um des Einen Rubens willen die Sünden der Vielen anderen vergeben werden. „Diese Äquivalente treten natürlich nicht gesondert auf, vielmehr durchdringen sie sich gegenseitig, wenn z. B. eine lichte und eine dunkle Masse sich symmetrisch entsprechen, oder wenn Farbenfläche gegen Farbenfläche wirkt, so werden noch ganz andere Gegensätze in Formen und Ausdruck hinzukommen, und vor allem werden optische Werte sich aufwiegen können mit den idealen Werten. Auch das Bewegte, wenn es das Ruhige aufwiegt, kann hierher gehören, ganz besonders aber die moralische und geistige Bedeutung gegenüber der moralischen und geistigen Unterordnung." Das eigentliche Glück, das der Betrachter der Werke des Rubens empfindet, beruht darin, daß er „zunächst unbewußt neben der stärksten dramatischen Bewegung eine geheimnisvolle optische Beruhigung genießt, bis er inne wird, daß die einzelnen Elemente jener nach Kräften verhehlten Symmetrie, ja einer mathematischen Figur untertan sind."

Burckhardt zitiert aus der Reihe seiner Vorgänger in der Würdigung des Rubens den auch sonst von ihm so hoch geschätzten Waagen, der zweifellos in seinem Aufsatz über Rubens (1833) sein Bestes und Wärmstes gegeben hatte. Weiter zurück führt die Ahnenreihe der Rubensverehrer zu Heinse und dem jungen Goethe, deren Stürmer- und Drängertum in der Leibhaftigkeit und Naturunmittelbarkeit des Rubens eine Rechtfertigung eigenen titanischen Hochgefühls und Erholung vom Laulichen ihrer Zeitkünste gefunden hatte. Zur Gegenwart hin schließen an Burckhardt die sachverständigen und geistvollen Analysen Fromentins an, und in echt deutschem Kontrast zu der artistischen Wertung des französischen Malers das Stimmungsbild Robert Vischers „für unzünftige Kunstfreunde" (1904), in dessen dichterischer Sprache und Einfühlung Heinses Rubensparaphrasen wieder aufzuleben scheinen: „Seine Kunst wirkt wie ein erfrischender Ritt." „Sein Kolorit schimmert wie Milch und Blut, das ist der Grundgehalt in dem reichen Konzert seiner Farben. Es scheint wie der Anblick von badenden Kindern gesundesten und rundesten Schlags erdichtet zu sein."

Des persönlichen Gehaltes des Burckhardtschen Rubensbuches wird man erst

ganz gewahr, wenn man die Frage nach dem Verhältnis Burckhardts zu Rembrandt aufwirft und damit an die Bildung seiner Werturteile rührt. Alfred Lichtwark hat in seinem Buche „die Seele und das Kunstwerk" erzählt, als unauslöschlicher Eindruck stände in seiner Erinnerung, daß ihm Burckhardt gestanden habe, „wie widerwärtig ihm einst alle Kunst der Spätrenaissance, das Barock und Rokoko gewesen sei." Bernini und Luca Giordano hat Burckhardt bedauert, weil sie „in schlechte Kunstzeiten" gefallen wären und dann „mit ihrer Energie nur das Beste eines sehr zweifelhaften Stils geschaffen hätten". Als Inbegriff der barocken Kunstsphäre aber erschien ihm Rembrandt. Hier ergänzen die Vorträge Burckhardts die Urteile in den Büchern sehr wesentlich. „Man lasse sich nicht durch die Kenner in den jetzt (1883 gesprochen, im Jahre des Erscheinens von Wilhelm Bodes „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei") beliebten Rembrandtkultus hineintreiben. Erstens hat unser subjektives Gefühl, so gering die Ästhetik davon redet, etwa auch sein Recht der Antipathie und sogar des Abscheus. Rembrandt stößt alle einfachen Menschen ab. Sodann ist dem unverdorbenen Sinn eine geheime Idealität eingeboren und diese braucht nicht vor dem Häßlichen deshalb zu kapitulieren, weil dasselbe genial vorgetragen wird."

In der Kritik, die Burckhardt an Rembrandt übt, zeigt sich wieder, daß sich seine Würdigungen rein ästhetischer Qualitäten mit ethischen Wertungen kreuzen. In Burckhardts geistiger Struktur sind die Grenzen zwischen beiden Gebieten fließend. Ja, die Ablehnung der Correggio, Michelangelo und Rembrandt und die Verherrlichung der Raphael und Rubens erfolgt schließlich doch unter der Herrschaft ethischer Kategorien. „Die höchste persönliche Eigenschaft Raphaels war nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die große Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah." Auch der Vortrag, den Burckhardt am Vorabend von Schillers hundertstem Geburtstag hielt, preist in erster Linie die hohe sittliche Kraft des Dichters. Wir lassen es dahingestellt, wieweit in dieser Betrachtungsweise noch der Theologe in Burckhardt anklingt. Jedenfalls spielen auch in seinen kunstgeschichtlichen Urteilen auf überaus reizvolle Weise ästhetische und ethische, subjektive und objektive Wertungen ineinander. An Rembrandt stieß Burckhardt das Plebejische des Mannes und das Pöbelhafte seiner Persönlichkeit zurück. Er warf Rembrandt (wie übrigens auch den Delacroix, Courbet und Manet) vor, ihm fehle „das Gefühl von den Grenzen des Empörenden".

Neben der problematischen, helldunkeln Persönlichkeit Rembrandts hebt sich Rubens ab als ein strahlendes, fleckenloses Gestirn. Von ihm, mit dem er, wie es in den Vorträgen einmal heißt, lieber irren, als mit anderen Recht haben möchte, sprach Burckhardt nur im Ton der Bewegtheit und Sehnsucht. Wenn er so gerne sagte: „es ist eine böse Welt", — das Phänomen Rubens, als „das lebendige Beispiel einer riesigen Güte der schaffenden und schenkenden Natur" konnte ihn für den Augenblick an diesem Pessimismus irre werden lassen. In Rubens genoß Burckhardt den Anblick eines Menschen sondergleichen, der

„von Jugend auf an der richtigen Stelle, in der ihm bestimmten Laufbahn" stand und „schon an Kraft materiell hunderten gewachsen war". Rubens hat für Burckhardt Züge des geheimen Wunschbildes seiner selbst getragen. In der völligen Unabhängigkeit der Stellung, in der vielen Selbstbestimmung in seinem Schaffen, in der universellen Bildung stieß Burckhardt bei Rubens auf Verwandtes. Von den eigenen Arbeitsidealen aber glaubt man ihn sprechen zu hören, wenn er Rubens ergriffen dafür preist, „daß es keine Aufgabe gibt, sie sei auch, welche sie wolle, die seinen Mut und seine Fähigkeit überstiegen hat. Seine Riesenkraft, alles und jegliches lebendig zu machen, auch bedingte und eingeengte Aufgaben auf die Adlerschwingen seiner Kunst zu nehmen. . . . die höchste visionäre Begabung, die sein inneres Auge nicht nur mehr als andere Menschen sehen läßt, sondern künftige Werke in gleichmäßiger Reife und Stärke . . . das Verteilen der optischen, psychologischen, moralischen, materiellen Akzente als Äquivalente über die Bildfläche — all das Gesetzmäßige bei unglaublichem Feuer und voller Wahrheit höchster Augenblicklichkeit." Alles dies, was Burckhardt umgesetzt in die Welt der Geschichtsschreibung und poetischen Darstellung, sich selber wünschte, fand er bei seinem Liebling Rubens in der Freiheit künstlerischer Schöpfung entfaltet und zur höchsten Vollkommenheit entwickelt.

LITERATUR

1. ZUR BIOGRAPHIE

H. Trog: Jakob Burckhardt. Basler Jahrbuch 1898.

Derselbe: Jakob Burckhardt, in Bettelheims deutschem Nekrolog. Bd. II, 1898.

C. Hänel: Skizzen und Vorarbeiten zu einer wissenschaftlichen Biographie Jakob Burckhardts. 1. Folge. Wissensch. Beilage zum Jahresbericht der II. Städt. Realschule zu Leipzig 1908.

Jakob Burckhardt: Selbstbiographie, in „Erinnerungen aus Rubens". Basel 1918.

O. Markwart: Jakob Burckhardts Persönlichkeit und Jugendjahre. Basel 1920.

Josef Ostwald: Basler Milieustudien, in „Unbekannte Aufsätze Jakob Burckhardts." Basel 1922.

Derselbe: Jakob Burckhardts Beziehungen zum Niederrhein. Ebendort.

C. Neumann: Jakob Burckhardt. Allgemeine deutsche Biographie, Bl. 47.

2. ZUR GEISTIGEN PERSÖNLICHKEIT BURCKHARDTS

K. Breysig: Jakob Burckhardt. Zukunft 1897.

E. Gothein: Jakob Burckhardt. Preuß. Jahrbücher 1897.

G. Pauli: Jakob Burckhardt. Zeitschrift für bildende Kunst 1897.

Ad. Philippi: Jakob Burckhardt. Grenzboten 1897.

H. Wölfflin: Jakob Burckhardt. Repertorium der Kunstwissenschaft 1897.

Wilhelm v. Bode: Jakob Burckhardt. Pan 1898.

C. Neumann: Jakob Burckhardt. Deutsche Rundschau 1898, 1907, 1918.

Derselbe: Jakob Burckhardt. Historische Zeitschrift 1900.

Charles Andler: Nietzsche et Burckhardt. Revue de synthèse historique, 1907—1909.

C. A. Bernoulli: Jakob Burckhardt. Zeitschrift „Wissen und Leben", 1910.

Karl Joël: Jakob Burckhardt als Geschichtsphilosoph. Festschrift zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität Basel. Basel 1910.

E. Fueter: Geschichte der neueren Historiographie. München und Berlin 1911, S. 597—600.

Carl Vossler: Kulturgeschichte und Geschichte. „Logos" 1912.

H. Wölfflin: Jakob Burckhardt. Zeitschrift für bildende Kunst 1918.

Derselbe: Jakob Burckhardt. Kunstwart 1918.
Emil Dürr: Freiheit und Macht bei Jakob Burckhardt. Basel 1918.
E. Grohne: Jakob Burckhardts Weltbild. Deutsche Rundschau 1919.
C. Neumann: Jakob Burckhardt. Deutschland und die Schweiz. Gotha 1919.
Wilhelm Waetzoldt: Über Jakob Burckhardts Sprache. Kunst und Künstler 1922.
Otto Höver: Organischer Stil und Raumstil. Zwei architekturgeschichtliche Grundbegriffe Jakob Burckhardts. Neue Zürcher Zeitung, 26. und 27. Mai 1922.

3. ZU EINZELNEN WERKEN

E. Meinecke: Zu Jakob Burckhardts Weltgeschichtlichen Betrachtungen. Historische Zeitschrift 1906.
A. Philippi: Der Begriff der Renaissance. Leipzig 1912.
E. Heidrich: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Basel 1917.
E. Schaeffer: Jakob Burckhardts Vorträge. Neue Rundschau 1918.
W. Waetzoldt: Jakob Burckhardts Vorträge. Kunstchronik 1918.
C. Neumann: Zu Jakob Burckhardts Erinnerungen aus Rubens. Preuß. Jahrbücher Bd. 91.

4. AUS DEM NACHLASS

Erinnerungen aus Rubens. Herausg. H. Trog, Basel 1898.
Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Herausg. H. Trog 1898.
Griechische Kulturgeschichte. Herausg. J. Oeri, Bd. I, II. Berlin, Stuttgart 1898, III u. IV, 1900, 1902.
Weltgeschichtliche Betrachtungen. Herausg. J. Oeri, 1905.
Vorträge 1844—1887. Herausg. Emil Dürr. Basel 1918.
Unbekannte Aufsätze Jakob Burckhardts aus Paris, Rom und Mailand. Herausg. J. Oswald, Basel 1922.

5. BRIEFE

Briefe an Ribbecks. Neue Rundschau 1910. Herausg. H. Trog.
Briefe an W. Beyschlag. Baseler Jahrbuch 1910. Herausg. M. Pahnke.
Jakob Burckhardts Briefe an einen Architekten (Max Alioth) 1870—1899. München 1913. Herausg. H. Trog.
Jakob Burckhardts Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller. Herausg. C. Neumann, München 1914.
Briefe an S. Vögelin. Baseler Jahrbuch 1914. Herausg. H. Barth.
Der Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse. Herausg. Erich Petzet, München 1916.
Briefe Jakob Burckhardts an seinen Schüler Albert Brenner. Basel 1918.
Arnold von Salis: Erinnerungen eines alten Schülers. Baseler Jahrbuch 1918.
Briefe an Friedrich von Preen. Stuttgart 1922. Herausg. Emil Strauß.
Briefe an Gottfried und Johanna Kinkel. Deutsche Revue, Bd. 24, Herausg. R. Meyer-Krämer.
Briefe an Bernhard Kugler. Baseler Zeitschrift, Bd. 14, Herausg. R. Wackernagel.



EROS UND PSYCHE AUF EINEM BRONZERELIEF AUS AMISOS

Mit 5 Abbildungen auf Tafel 2–4 *Von* THEODOR WIEGAND

Unzählig, wie die Äußerungen der menschlichen Liebe, sind die Darstellungen des Eros und der Eroten in der antiken Kunst. Sieht man ab von dem großen Kreise jüngster Flügelwesen, die in spielerischer Art Hantierungen der Erwachsenen nachahmen[1]), die mit dem Blitze des Zeus spielen, die das junge Mädchen, das Brautpaar oder gar den Herakles schmeichelnd umschweben, sich mit Tritonen, Nereiden und Delphinen neckisch herumtreiben oder wilde Tiere bekämpfen, so begegnet uns Eros in der Einzahl in seinem eigentlichen Element bald aus der liebenswürdige und doch quälende Verfolger der menschlichen Seele[2]), bald als zärtlicher Freund, liebkosend oder in leidenschaftlicher Umarmung mit der Geliebten. Selten sind dagegen Darstellungen, die Eros und Psyche als stillvertraute Lebensgefährten, frei von heftigem Affekt, in seliger Stimmung vereinigt zeigen[3]). Ein besonders schönes Bildwerk dieser Art hat sich auf einer Bronze des Berliner Museums erhalten, die aus Samsûn am Schwarzen Meere, der einstigen milesischen Kolonie Amisos stammt (Abb. 1)[4]).

Das Relief ist 13,7 cm hoch bei einer Breite von 12,5 cm. Die grünblau patinierte Oberfläche ist an den meisten Stellen vorzüglich erhalten, große Teile der antiken Glättung sind noch vorhanden. Es fehlt der obere Teil des rechten Flügels der Psyche, ihr rechter Unterschenkel und der linke Fuß, ebenso fehlt der linke Unterschenkel und der rechte Fuß des Eros sowie der unterste Teil des Felsens zwischen den beiden Figuren. Auf der Rückseite sind die Tiefen des Reliefs mit Blei ausgegossen. Es zeigt hinten eine Krümmung sowohl in seitlicher als auch in senkrechter Richtung. Das Relief muß also auf einer bauchigen Fläche befestigt gewesen sein. Man könnte hierbei an einen Klappspiegel denken, allein dafür ist die Krümmung zu stark. Vielmehr hat das Relief den Schmuck einer Bronze-Hydria gebildet, von der noch einige Teile vorhanden sind:

1. Der Fuß (Abb. 2), Höhe 4,5 cm, Durchmesser 15,4 cm. Den Boden bildet eine 9 mm hohe kreisförmige Platte mit glatter, etwas nach innen abgeschrägter Randfläche. Darüber liegt das mit einem lesbischen Kymation gezierte Ablaufprofil. Die Spitzen des Kymations stoßen bis an den Rand vor, wo sie sich leicht verbreitern. Zwischen diesen Spitzen sitzt je eine abwärts gerichtete Palmette, deren drei Blätter sich aus einem zweiteiligen Kelche entwickeln. Abwechselnd sind bei jeder Palmette die beiden seitlichen Blätter einmal nach

[1]) Über das parodistische Wesen der Eroten vgl. bes. Paul Wolters, Arch. Zeitung 1884, 42 Sp. 9ff., Furtwängler in Roschers Myth. Lex. s. v. Eros, Sp. 1367.

[2]) R. Pagenstecher, „Eros und Psyche“, Sitz.-Ber. d. Heidelberger Akad. d. W., Phil.-hist. Kl. 1911, S. 7.

[3]) Furtwängler a. a. O Sp. 1370f., für die Terrakotten vgl. Winter, Typ. Kat. II, S 225ff.

[4]) Zum erstenmal veröffentlicht in der soeben erschienenen Festschrift zu Ehren Sir William Ramsays, Manchester 1923. Da dieses Buch nur in wenigen Exemplaren nach Deutschland gelangen dürfte, so hat sich der Verfasser bereit finden lassen, das schöne Kunstwerk hier noch einmal, unter Beifügung von ergänzenden Bemerkungen zu besprechen. Die Schriftleitung.



innen, einmal nach außen geschwungen. Die Bildung des lesbischen Kymation ist sehr verwandt mit solchen am Athenatempel von Tegea, der um 370 oder spätestens 365 v. Chr. gebaut worden ist (C. Weickert, Das lesbische Kymation, S. 71, Taf. 5c). Die Palmettenkelche erinnern an ähnliche Formen des Apollontempels in Delphi, der um 350 entstand (M. Schede, Antikes Traufleistenornament, Taf. IX, Nr. 55); für die Palmettenblätter in ihrer Abwechselung darf die Giebelsima des schon vor 332 begonnenen Athenatempels von Priene verglichen werden (Schede a. a. O. Taf. IX Nr. 56).

2. Vier kreisförmige Scheiben von seitlichen Henkelansätzen (eine davon Abb. 3), Durchmesser 5,5 cm. Um die Stelle, wo der Henkel angelötet war, sind acht zungenförmige Blättchen mit starker Mittelrippe gruppiert, aus deren Zwischenräumen kleine Blüten sprießen, und zwar wechselt auch hier die Form der dreiblättrigen Blüten ab. Bei den einen entwickelt sich die Blüte aus einfachem Kern mit breiten Seitenblättern, bei den anderen geht sie mit spitzen Seitenblättern von einem Kern aus, an dessen Rande zwei winzige Akanthusblättchen hervorwachsen.

Daß das Bronzerelief einst am Körper einer Hydria befestigt war, lehren eine Anzahl Hydrien, an denen sich ein ähnlicher Schmuck noch unversehrt erhalten hat: das Relief saß unterhalb des senkrechten dritten Henkels. So zeigt es die Hydria des Britischen Museums aus Telos[1]). In gleicher Weise war die Gruppe des Dionysos mit Ariadne auf einem Bronzerelief aus Chalkis bei Rhodos, jetzt im Britischen Museum, verwendet[2]). Eine Hydria der Sammlung Loeb in München zeigt an derselben Stelle der Raub der Oreithyia durch Boreas[3]). Eine Berliner Bronzehydria aus dem griechischen Lokri[4]) zeigt die Gestalt eines schwebenden Eros, der eine Frucht in der rechten Hand hält. Nicht selten sind solche Hydrien als Aschenbehälter verwendet worden. Es erscheinen daher auch Sirenen als Attaschen unter dem senkrechten Henkel[5]).

Auf unserem Relief steht Eros als kraftvoller, breitschultriger Jüngling aufrecht in der Dreiviertelansicht, den rechten Arm stützt er auf einen Felsblock, der Kopf ist nach links und leicht abwärts geneigt. In der erhobenen

[1]) H. B. Walters, Catalogue of the Bronzes etc., S. 47 Nr. 313. Ein übereinstimmendes Relief aus Epirus im Berliner Museum hat P. Wolters (Arch. Ztg., 42, Taf. 1) und nach ihm A. Furtwängler (Roschers Myth. Lex. s. v. Eros, Sp. 370) als Spiegelrelief aufgefaßt, da ihm die Hydria aus Telos offenbar unbekannt geblieben war. Ein Hydriarelief war wohl auch das Fragment Cat. of Br., Nr. 309.

[2]) Walters a. a. O., S. 47 Nr. 312, vgl. dazu das Relief Taf. 11 unten rechts = Select Bronzes, pl. 35. Die Hydria stimmt sowohl im Ornament als auch in der Gestalt des Dionysos so sehr mit den Resten der Hydria aus Amisos überein, daß auf dieselbe Werkstatt geschlossen werden muß.

[3]) J. Sieveking, Die Bronzen der Sammlung Loeb, Taf. 36, 37 S. 78ff.; dasselbe Motiv kehrt wieder bei der von G. Kazarow publizierten Hydria aus Mesembria Ath. Mitt. XXXVI, (1911), S. 308ff. Abb. 4.

[4]) Arch. Anz. 1889, S. 94 Nr. 10, O. Rubensohn, Hellenistische Silbergefäße S. 58 Abb. 7.

[5]) Kazarow a. a. O., S. 311 und S. 315, E. Fölzer, Die Hydria, S. 15ff., Antiquités du Bosphore Cimmérien, S. 94 pl. XLIV 7, Compte rendu St. Petersburg 1863, pl. X, G. Weicker Der Seelenvogel, S. 130ff., Smith, Cat. Bronzes antiqu. Coll. Pierpont Morgan, S. 27 Nr. 66 Taf. 41.





Abb. 1. Berlin, Altes Museum. Bronzerelief

linken Hand hält er an langem Griff einen Spiegel, der verkürzt dargestellt ist[1]). Eros ist nur mit dem Mantel bekleidet, der die linke Schulter nebst dem Oberarm sowie den ganzen Unterkörper bis zu der Hüfte verhüllt und dessen eines Ende von der Beuge des linken Armes lang herabfällt. Der junge Gott trägt langes, reich gewelltes Haar, das einen Kranz um Stirn und Schläfen bildet, nach rückwärts aber in Locken endet, deren eine auf der rechten Schulter sichtbar wird.

Psyche ist nahe an den Geliebten herangetreten. Sie hat den linken Arm um seinen Nacken gelegt, so daß ihre Hand auf Eros' Schulter ruht, während der rechte Arm in die Hüfte gestemmt ist. Ihre Kleidung besteht aus einem ärmellosen Chiton mit langem Überschlag, der unter der Brust gegürtet ist — es ist jene Tracht, die wir von der Parthenos, von Kore, Hygieia, Nike, den Nymphen und anderen jungfräulichen Gestalten kennen[2]). So ist das athenische Mädchen Silenis auf seinem Grabstein gekleidet (Berlin, Kurze Beschreibung der antiken Skulpturen, Taf. 31, vom Anfang des IV. Jahrhunderts). In diesem Kleide tanzten in Priene beim Feste der Kore die jüngsten der Mädchen, wie die im Demeterheiligtume gefundenen Terrakotten gelehrt haben (Priene, S. 160 Abb. 142, 143). Auf dem linken Oberarm der Psyche ruht das eine Ende ihres Manteltuches, das schräg über den Rücken gelegt ist und an der rechten Hüfte in langem Zipfel herabfällt, die rechte Hand verdeckend. Die Haartracht entspricht ganz derjenigen des Eros.

Mit welcher Sorgfalt das Relief gearbeitet ist, zeigt die reiche Ziselierung. Der Felsen ist bedeckt mit eingepunzten Vertiefungen und einigen augenförmigen Gravierungen. Der Mantel des Eros ist übersät mit einer Menge kleiner feiner Pünktchen, die den rauhen Stoff kennzeichnen[3]). Bei beiden Gestalten hat der Mantel einen eingepunzten breiten Saum mit einer Reihe von Kreismustern. Das Gewand der Psyche zeigt im unteren Teile des Überschlages in der Mitte zwischen Gürtel und unterem Ende einen horizontalen Strich, der nicht zufällig, sondern antik und beabsichtigt ist; denn die Gravierung der senkrechten Falten geht darüber hinweg. Es handelt sich hier um die Andeutung einer mehrfach abgesetzten Liegefalte. Sorgfältig sind auch die Augensterne und Brauen der beiden Gestalten ausgearbeitet, ebenso sind Haar und die Innenseiten der Flügel[4]) behandelt, und zwar sind die langen Schwungfedern in der Gravierung

[1]) Ähnliche Verkürzungen begegnen öfters auf Vasen des IV. Jahrhunderts vor Chr., vgl. z. B. Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Taf. 68, Schale aus Kertsch.

[2]) Vgl. z. B. das Asklepiosrelief in München, Glypt. Kat., Nr. 206 Taf. 18 und Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. 27.

[3]) Zur Kennzeichnung des Gewandstoffes durch eng nebeneinander gravierte Punkte vgl. u. a. Furtwängler, Sammlung Somzée, S. 51ff. zu Nr. 83.

[4]) Sehr eng ist die Verwandtschaft mit den Flügeln des Adlers auf der schönen Bronze mit dem Ganymedraub zu Berlin, Coll. Sabouroff, pl. 147. Dieselbe Dreiteilung der Federn zeigt die fliehende Gorgo auf einem Bronzeeimer zu Berlin, B. Schröder, 74. Winckelmannsprogr. d. Arch. Ges., II. Verwandt, aber schon stark vereinfacht, sind die Flügel des Jünglings der jüngeren Columna caelata von Ephesus, Smith Cat., II S. 174 Nr. 1206, Wood, Discoveries, S. 188. Dagegen zeigt engste Verwandtschaft die schöne, sicher dem IV. Jahrh. vor Chr. angehörige Sirene des Wiener Bronzehenkels aus Athen, R. von Schneider, Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des



deutlich von den kurzen Deckfedern geschieden, während der Flügelrand einen lockenartigen Federbesatz zeigt. Sogar die Fingernägel an Psyches linker Hand sind graviert. Die männliche Stirn ist bei Eros durch eine feine Querfalte angedeutet, im Gegensatz zu der völlig glatten Stirn des Mädchens.

In starker Symmetrie sind die beiden Figuren zusammengestellt. Die einander vollständig entsprechenden Flügelpaare, nach unten gewissermaßen durch die beiderseits herabhängenden Mantelenden verlängert, bilden den ornamentalen Hintergrund, von dem sich die Körper der Gruppe in wundervoll harmonischem Aufbau abheben. Auch im Standmotiv herrscht volle gegenseitige Entsprechung, wie man dies oft bei den besten Spiegelkompositionen findet. Eine große rhythmische Linie durchzieht die Körper vollkommen, die verschiedenartige Bewegung der Arme aber und die Neigung der Köpfe, besonders aber die leichte Drehung des Eros in die Dreiviertelansicht bringt eine lebendige Wirkung hervor, ohne die vornehme Ruhe des Ganzen zu beeinträchtigen.

Man könnte den Spiegel in der Hand des Eros wohl als eine Anspielung auf den Thalamos auffassen, widerspräche dem nicht der auf die freie Natur hinweisende Fels. Es ist auch nicht wahrscheinlich, daß Eros der Geliebten den Spiegel vorhält, damit sie sich darin erkenne, denn ihr Blick geht nicht in dieser Richtung. Es bleibt wohl nur die Annahme, daß Eros sich selbst in dem Spiegel betrachtet hat und sich nun im Gespräch zu der Gefährtin zurückwendet.

Das Alter unseres Bronzereliefs kann, wie schon die Ornamente der Hydria gezeigt haben, nicht zweifelhaft sein. Es gehört in das IV. Jahrhundert vor Chr., und zwar in dessen erste Hälfte, wie auch die Gesichtsbildung zeigt. Man wird an die Eirene des Kephisodot erinnert, deren inniger Ausdruck ebenfalls mehr durch die Bewegung des Kopfes als durch die Belebung der Gesichtszüge erreicht wird. Der Kopf des Eros läßt, namentlich in der etwas mürrisch wirkenden Lippenbildung mit kurzer Oberlippe, den Vergleich mit dem Athenakopf in Neapel zu, den Wolters, Jahrbuch d. J. 1893, Taf. 3 auf Kephisodot d. Ä. zurückgeführt hat (vgl. bes. S. 177). Von der Weichheit praxitelischer Körperformen ist noch nichts zu merken, doch nähert sich die Bildung des Eros sichtlich der Zeit, in der die scharfen Abgrenzungen des straffen Muskelsystems mit zarten Übergängen ausgeglichen werden und der athletische Charakter zurücktritt, etwa wie bei dem Torso der Sammlung Somzée (Taf. 12), den Furtwängler (S. 17) an das Ende des V. Jahrhunderts setzt und attischer Schule zuschreibt. Es bereitet sich in der Erosgestalt schon etwas von der elegischen Stimmung vor, die im weiteren Verlauf über die Kunst des IV. Jahrhunderts eine so starke Macht gewinnt und schließlich der zartesten Ausdrucksform für Gemütsstimmungen fähig wird. Daß die Anfänge dazu bereits im V. Jahrhundert liegen,

---

Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1895, Taf. XXXVII S. 14. Vgl. dazu die Sirene, die Brückner dem Dexileos-Denkmal von 394 v. Chr. zuweist (Friedhof am Eridanos S. 61, Brunn-Bruckmann Denkm. Taf. 549 r., deren Kopf an die Sirene des Kephisodot erinnert. Vgl. ferner den schwebenden Eros der Berliner Hydria bei O. Rubensohn, Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen, Hildesheim 1911 S. 58 Abb. 7, dazu Gisela M. Richter, Greek etruscan and roman Bronzes Metropolit. Mus. S. 65, Nr. 105.



Abb. 3. Berlin, Altes Museum. Henkelrosette aus Bronze



Abb. 2. Berlin, Altes Museum. Fuß einer Bronzehydria

beweisen Gestalten wie der sog. Narkissos, den Sieveking mit Recht als eines der jüngsten Werke der polykletischen Schule bezeichnet (Münchener Jahrbuch, V 1910 S. 9 und Abb. 6). Auch das Motiv der aufgestützten Hand und die allgemeine Bewegung des Körpers ist hier schon vorgebildet[1]). Noch bis an das Ende des V. Jahrhunderts hinaufzugehen hindert uns das allzu deutliche Interesse an stofflicher Bildung des Gewandes, das in der Faltenführung und den Liegefalten hervortritt.

Die seelische Stimmung ist es, die dem Bronzerelief von Amisos einen so hohen Reiz verleiht. Es ist, als verkörpere es die von Eugen Petersen (Röm. Mitt. (1901), XVI S. 92) ausgesprochene Idee, daß Psyche, durch den Tod freigeworden von der Verbindung mit dem Körper, im Jenseits ihren Eros wiederfindet. So stehen sie beieinander als ein Liebespaar, das die Prüfungen einer bösen Welt siegreich überwunden hat und nun in trauter Verbindung im Gefilde der Seligen wandelt, fern von ungezügelter Leidenschaft, unter ewig heiterem Himmel, „wo die Sonne ihnen leuchtet, wenn sie für die Erde untergegangen ist und sie auf blumenreicher Wiese ein Dasein edler Muse genießen, wie es nur griechische Phantasie, an Bildern griechischer Lebenskunst genährt, ausmalen konnte“ (E. Rohde, Psyche, II S. 210)[2]). So war die Anbringung des Reliefs an einem Gefäße, das die Asche eines lieben Verstorbenen aufnehmen sollte, — und diese Verwendung unserer Bronzehydria ist weitaus die wahr scheinlichste — besonders sinnvoll. Psyche, die Verkörperung duldender Frauenliebe, hat die Trauer abgelegt und dient hinfort in sanfter Hingebung dem jüngsten und größten der Götter. Diese Stimmung, literarisch nur durch einige alexandrinische Epigramme und Apuleius überliefert, ist also in der Kunst jahrhundertelang früher vorhanden gewesen. Unser Relief ist der edelste künstlerische Ausdruck für den Gedanken der Vereinigung der Seele mit dem Göttlichen[3]), so wie die Orphiker ihn lehrten und Plato ihn ausgesprochen hat[4]).

Schon im III. Jahrhundert vor Chr. vollzieht sich in der Darstellung von Eros und Psyche eine leise und allmählich fortschreitende Wandlung zum rein Sinnlichen. Man kann in der Entwicklung vom IV. Jahrhundert ab bis zur nachchristlichen Zeit geradezu von einer aufsteigenden Stufenleiter der Zärtlich-

[1]) Ältere Beispiele für dieses Motiv sind z. B. die Athena auf der Metope mit den stymphalischen Vögeln in Olympia (Olympia, III Taf. 36) und die sog. Penelope, Furtwängler, Samml. Sabouroff, z. Taf. 15, vgl. die Schutzflehende Barberini, Mon. IX Taf. 34, auch das Spiegelrelief zu Athen, B. C. H., (1900), XXIV pl. XVII.

[2]) Vgl. dazu Pindars zweite Ol. Ode. So mag auch die Szene auf dem Bronzespiegel B. C. H., VIII (1884), Taf. 15 aufzufassen sein. Dumont erblickt hier (S. 391) Nike mit Eros, weil die weibliche Gestalt nicht Schmetterlingsflügel trage. Zu dieser Frage vgl. E. Petersen, Röm. Mitt. XVI, (1901), S. 76ff., dazu R. Pagenstecher, Eros und Psyche S. 34ff. und besonders S. 38. Ganz ablehnend steht dem Gedanken an Nike gegenüber Waser in Roschers Myth. Lex. s. v. Psyche, Sp. 3248.

[3]) Sam Wide, Griechische Religion, S. 202.

[4]) Phaedr., 246ff., vgl. dazu die schönen Worte Furtwänglers, Samml. Sabouroff, II zu Taf. 135. Über die Vorstellung vom Elysium s. die Ausführungen von Hermann Diels in seiner nachgelassenen Arbeit über Himmels- und Höllenfahrten von Homer bis Dante, Neue Jahrbücher für Philologie XLIX, 1922, S. 243ff.



keiten reden. Die auf Abb. 4 dargestellte Berliner Bronze (Wolters, Arch. Zeitung 42 Taf. 1) zeigt das Paar zwar noch in derselben sanft und diskret aneinander gelehnten Stellung; Psyche ist völlig bekleidet, Eros aber bereits nackt, er streckt liebkosend und begehrend seine Hand nach dem Kinn der Geliebten aus. Eine etwa dem II. Jahrhundert vor Chr. entstammende kleinasiatische Terrakotte der ehemaligen Sammlung Sabouroff (Taf. 135)[1]) zeigt wiederum diese liebkosende Bewegung des Eros, während Psyche, etwas spröde, den Kuß durch Abwendung des Kopfes zu vermeiden strebt. Hier ist der Oberkörper des Mädchens entblößt und die enge gegenseitige Umschlingung kennzeichnet den Übergang zum derb Erotischen. Die im Berliner Museum befindliche kleinasiatische Terrakottagruppe der früheren Sammlung Gréau[2]), aus derselben Zeit, läßt Psyche bereits ganz willfährig erscheinen, sie wendet ihr Köpfchen dem Eros zu, den sie mit der Rechten umschlungen hat und berührt mit der Linken sanft seine Hüfte. Endlich bringt die berühmte und so oft wiederholte capitolinische Gruppe[3]), die sich in römischer Zeit ganz aus dem Typus der älteren Terrakottagruppen entwickelt hat, die Vereinigung der Lippen zum Kuß.

Vor dieser letzten Darstellung ist, in der Reihenfolge der Motive, eine aus Kleinasien stammende Gruppe einzuschieben, die vor einigen Jahren in Smyrna für das Berliner Museum erworben wurde (Abb. 5). Ihre Höhe beträgt 30 cm. Der Ton ist hell-lederbraun, von dem weißen Pfeifentonüberzug sind Reste namentlich an den unteren Partien, an Brust und Armen erhalten. Beide Flügel der Psyche fehlen, ebenso der äußere Flügel des Eros. Nach dem schmalen Ansatz auf der Schulter der Psyche muß sie Schmetterlingsflügel getragen haben. Auf der Rückseite ist die Marke ⌈A⌉ vor dem Brande eingeritzt worden. Die Wange des Eros zeigt rote Farbspuren, sein geflochtenes Diadem und die Brustkette trägt Reste einstiger Vergoldung. Die Gruppe zeigt denselben Vorgang wie bei der Terrakotte Gréau. Die Lippen nähern sich einander und werden sich im nächsten Augenblick vereinigen, während die Körper fest aneinander geschmiegt sind. Psyche trägt Schuhe und als Schmuck Ohrringe nebst der gekreuzten Brustkette. Ihr Haarschopf wird hinten durch eine Spange zusammengehalten. Eros aber ist der vollendete Zierbengel. Denn außer dem Diadem in seinen Locken bemerken wir Schmuckringe an seinen Fußknöcheln, am linken Oberschenkel, am rechten Oberarm und Handgelenk, während der Körper dieselben kreuzweisen Schnüre wie bei Psyche zeigt, die mit runden Knöpfen verziert sind. Diese Art von Schmuck ist in mehreren Exemplaren aus Gold gefunden worden[4]). Sie ist bis in das ausgehende Altertum üblich gewesen,

---

[1]) Die Nachweise über ähnliche Gruppen finden sich im Texte Furtwänglers zu dieser Tafel, vgl. dazu Roscher, Myth. Lex. s. v. Eros Sp. 1370ff.

[2]) W. Fröhner, Terres-cuites d'Asie Mineure de la Collection Julien Gréau, Taf. 62 p. 54, vgl. Arch. Anz., 1892, Sp. 105 Nr. 11.

[3]) Brunn-Bruckmann Taf. 375, Roscher, Myth. Lex. s. v. Psyche Sp. 3247 (Waser), Helbig, Führer 2. Aufl. S. 465.

[4]) Vgl. neuerdings Robert Zahn, Galerie Bachstitz, II Taf. 13 S. 13.



Abb. 4. Berlin, Altes Museum. Bronzerelief

Abb. 5. Berlin, Altes Museum. Terracotta aus Smyrna

wie das prächtige Exemplar der Sammlung P. Morgan beweist[1]). Es ist bezeichnend, daß dieser ausgesprochene Frauenschmuck hier von dem verweichlichten Jungen getragen wird, als der uns Eros am Ende der Entwicklung begegnet. Die sinnliche Ausmalung der Liebesszene wäre unerträglich geworden, wenn nicht vom Beginn der Entwicklung an das Paar dem kindlichen Alter angenähert worden wäre. Nur durch die Übertragung in das Kindesalter ist es möglich geworden, daß in dem Hauptwerk der ganzen Reihe, der kapitolinischen Gruppe, unter den Händen eines wirklichen Künstlers ein durch harmlose Anmut reizvolles, von schwüler Sinnlichkeit gereinigtes und weithin beliebtes Werk entstehen konnte.

[1]) Walter Dennison, Gold Treasure of the late Roman Period, Taf. 39, 40, vgl. dazu S. 150 Fig. 43.

MITTELSTÜCKE FÜNFTEILIGER ELFENBEINTAFELN DES VI.–VII. JAHRHUNDERTS

Von **ADOLPH GOLDSCHMIDT**

Mit 8 Abbildungen auf Tafel 5—7

In der 1886 verkauften Sammlung Charles Stein in Paris befand sich eine Elfenbeinplatte, die später über Italien in die Sammlung Botkin in Petersburg gelangte und nach dem Verkauf 1913 durch den Handel ging, bis sie einen Platz unter den Kunstwerken des Herrn Dr. Seligmann in Köln fand, zu dessen vorzüglichsten Stücken sie gehört (Abb. 1). Es ist der Engel, der auf dem Grabe Christi sitzt. Zu seinen Füßen schlafen drei Wächter, über ihm wölbt sich die Kuppel eines Ciboriums, aus der zwei Lampen herabhängen. Ein breiter Steg, der alle Seiten der Platte umgibt, beweist, daß sie in eine Fassung eingriff. Die Darstellung kann so, wie wir sie sehen, nicht vollständig sein, es fehlen die Frauen, zu denen der Engel sich mit der Gebärde des Redens wendet: „Fürchtet Euch nicht, ich weiß, daß Ihr Jesum, den gekreuzigten, suchet, er ist nicht hier, er ist auferstanden." Wollen wir die Szene zur Vollständigkeit ergänzen, so kann dies den Stegen gemäß nur allseitig in symmetrischer Weise geschehen. Es müßten also die Frauen auf beide Seiten verteilt werden, etwa je eine rechts und links, mit einem Räuchergefäß in den Händen. Dies erscheint zunächst unwahrscheinlich, da der Engel sich ausgesprochen nach der einen Seite wendet, doch das Bedenken wird dadurch gehoben, daß wir eine andere ganz entsprechende Darstellung auf einer Pyxis des 6.—7. Jahrhunderts in Sitten in der Schweiz beobachten können (Abb. 2). Dort sitzt der Engel ebenfalls unter einem Kuppeldach, das unten ebenso mit einer Zahnreihe abschließt, auch hier scharf nach links blickend, und zwar mit Drehung des Oberkörpers, mit ebenso ausgebreiteten Flügeln, erhobener Hand und mit einem Kreuzstab in der Linken, während der Engel auf der Seligmannschen Platte eine Schriftrolle zu halten scheint, wenigstens deuten keine Bruchspuren darauf, daß dieses stabartige Gebilde zu einem Kreuz zu ergänzen wäre, wenn es auch nicht ausgeschlossen ist, daß man nach dem Bruch das Fragment einer Schriftrolle ähnlicher gemacht hat. Die Wächter am Boden fehlen, da sie die übrige Pyxiswand zu füllen haben und deshab auch auf sechs vermehrt sind (Abb. 3 u. 4). Wichtig ist aber, daß sich von jeder Seite dem Grabe eine Frau mit der Gebärde der Trauer nähert, mit einem Räuchergefäß in der Hand. Ihnen folgt je ein Apostel mit steil erhobener Rechten und einem Buch in der Linken. Es sind vielleicht Petrus (rechts) und Johannes (links), die nach dem Evangelium Joh. Kap. 20 zum Grabe schreiten, vielleicht aber auch Petrus und Paulus, wie sie als Vertreter der beiden Kirchen verschiedenen Darstellungen beigefügt wurden[1]). Es bleibt danach nur die Frage offen, ob auf den Seitenstücken der Kölner Platte sich je eine der Frauen allein oder gefolgt von einem Apostel befand. Über den Schmuck der oben und unten sich anschließenden Platten erhalten wir durch die Pyxis keine Aufklärung. Daß

[1]) Poglayen-Neuwell, Eine koptische Pyxis mit den Frauen am Grabe in Monatshefte f. Kunstwissenschaft XII, 1919, S. 81.



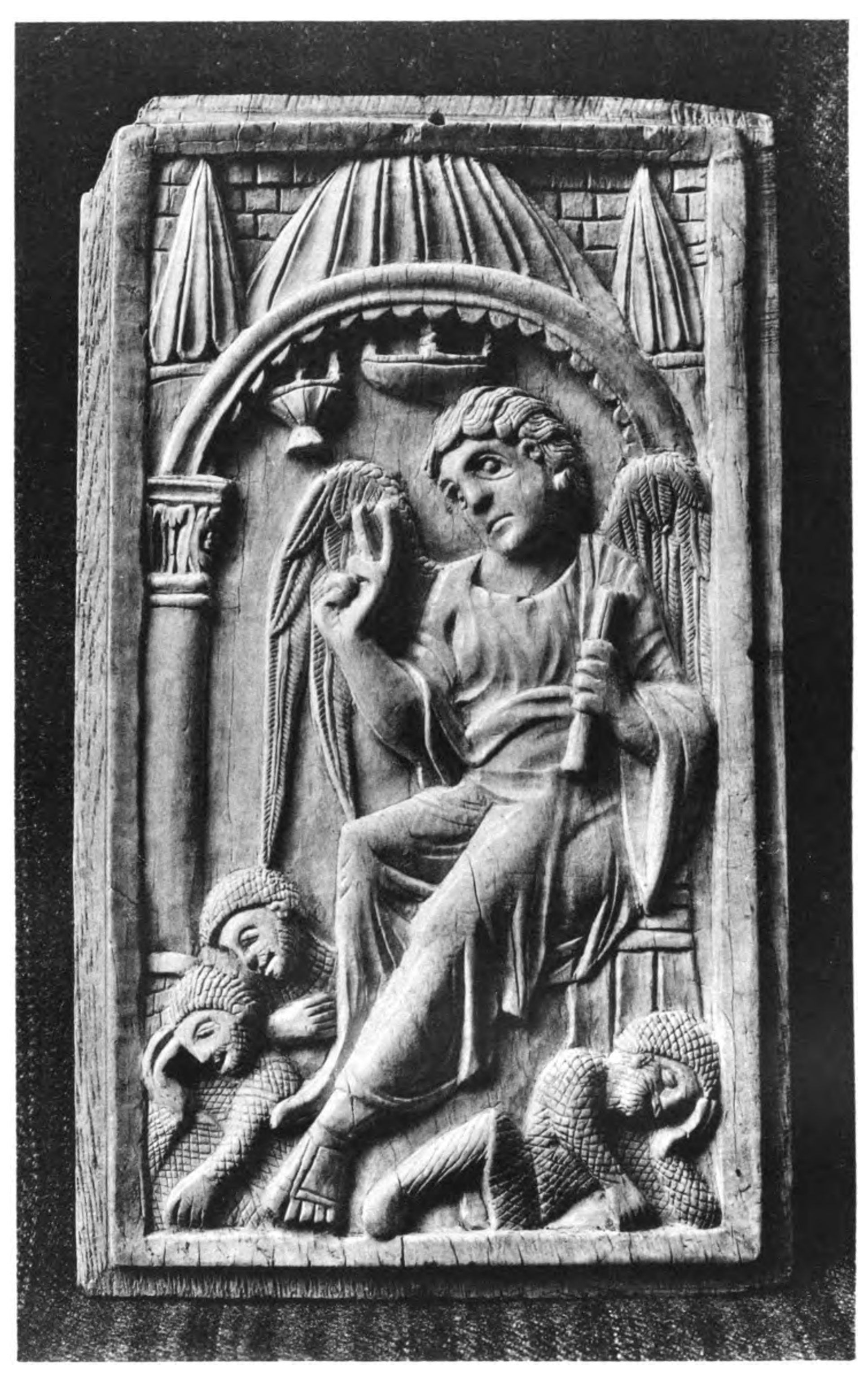


Abb. 1. Der Engel am Grabe Christi. Elfenbein
Sammlung des Herrn Dr. Seligmann in Kö l

es sich aber in der Tat um ein solches aus fünf Stücken zusammengesetztes Werk handelt, ergibt auch die Stilbestimmung. Es ist kein Zweifel, daß als nächste Verwandte die Reliefs der Kathedra von Ravenna und die mit ihnen zusammenhängenden Diptychen und Bucheinbände anzusehen sind, die sich in verschiedenem Qualitätsgrad durch das 6.—7. Jahrhundert hinziehen, und als deren Heimat man Ägypten oder Syrien angenommen hat, von denen Ägypten meines Erachtens den größten Anspruch darauf hat. Man sieht dort die gleiche etwas schwere, großköpfige Figurendarstellung und dieselben Faltenmotive, die auf dem Kölner Stück verhältnismäßig weich gestaltet sind. Im übrigen finden sich gerade mit den roher gestalteten Stücken in Etschmiadzin und in der Pariser Nationalbibliothek sowie den Petrus- und Paulus-Tafeln in Brüssel und im Clunymuseum vielerlei Berührungspunkte wie der Zahnschnitt, der den Bogen unten begleitet, die Form der Kapitelle, die Behandlung des Gewandes und der Haare der Wächter durch Kreuzschraffierung, die Bildung der Engelsflügel und auch der Umstand, daß hinter dem Giebel des Brunnenhäuschens der Samariterin und dem Grabbau des Lazarus eine Quadermauer aufsteigt, wie über dem Grabe Christi. Diese Tafeln sind aber ebenfalls zumeist aus fünf Stücken zusammengesetzt, was wir als Bestätigung für eine solche Anbringung der Kölner Platte ansehen können. Ebenso zusammengesetzt waren auch die Tafeln einer anderen verwandten Gruppe, die sich an das Diptychon von Murano anschließt, und zu ihr wiederum gehört die Pyxis von Sitten, die wir zur Vergleichung heranzcgen. Das Mittelfeld des Muranodiptychons in Ravenna krönte nicht nur eine geschweifte Kuppel wie auf der Pyxis, sondern auch die Figuren von Petrus und Paulus zur Seite Christi sind genaue Abbilder der beiden Apostel am Grabe Christi auf der Pyxis. Aber auch zwischen dem Kölner Relief und dieser Gruppe von Murano sind Verbindungen, so ist hier ebenfalls die Benutzung der Kreuzschraffierung für die Darstellung der Haare gebräuchlich, und die eigentümliche Bildung der Augen des Grabengels, gleich Kugeln, die in einem Schälchen liegen, steht der Form auf der Muranogruppe sehr nahe, nur mit dem Unterschied, daß hier die Pupille eingebohrt ist, während bei dem Engel die Iris eine einfache Kugel geblieben ist, wie bei der Gruppe des Stuhles von Ravenna.

So steht die Grabdarstellung in der Mitte beider Gruppen mit etwas stärkerer Hinneigung zu der Kathedra. Es handelt sich bei ihr also um ein vermutlich aus Ägypten stammendes Relief des 6.—7. Jahrhunderts, das die Mitte einer fünfteiligen Tafel mit der Darstellung der Frauen am Grabe gebildet hat.

Aus dieser frühen Zeit interessiert uns die Art, wie die Lokalität des Grabes gestaltet ist, besonders bei einem Werke, das, wenn auch ägyptisch, dem syrisch-palästinensischen Kreis nicht allzu fern stand und vielleicht an den wirklichen Bestand des heiligen Grabes anknüpft. Die Darstellung bedarf einer gewissen Analyse. Auf seitlichen Säulen erhebt sich ein Rundbogen mit einer aus getrennten konkaven Rippen zusammengesetzten Kuppel. Zur Seite davon erscheinen noch zwei sehr schmale und zugespitzte Kuppeln, an denen man den unteren runden Abschluß der einzelnen Glieder verfolgen kann, die sich ebenso auf den beiden

Teilen des Muranodiptychons in Ravenna und Manchester und auf der Pyxis von Sitten wiederholen. Die Erklärung liefert uns eine Pyxis, die im Jahre 1906 mit der Sammlung Schevitch in Paris versteigert wurde, in die Sammlung J. P. Morgans kam, ebenfalls nach dem Stil der Gruppe des Diptychons von Murano angehört, und auch die Frauen zeigt, wie sie sich von beiden Seiten dem Grabe Christi nähern[1]) (Abb. 5). Hier aber sitzt kein Engel, und es gibt auch keine Wächter, sondern nur ein Altar steht in der Mitte, auf dessen Oberplatte noch eine besondere vierseitige Platte mit dem schrägstehenden Zeichen des Kreuzes zu liegen scheint. Darüber hängt eine Lampe. Es handelt sich hierbei offenbar nicht um einen Bau von drei Arkaden mit darüber befindlichen Kuppeln, wie es den Anschein hat, sondern um Vorderansicht und in mittelalterlicher Weise darangefügte zwei Seitenansichten, auf denen sich dementsprechend dieselbe Kuppel wiederholt, und auf denen geraffte Vorhänge angebracht sind, also um einen quadratischen Kuppelbau. Eine Bestätigung dazu bietet die dreistufige Treppe, bei welcher Mittel- und Seitenteile deutlich voneinander geschieden sind. Die Kuppeln haben dieselbe Bildung wie die mittlere auf dem Seligmannschen Relief, und die seitlich von dieser befindlichen, des Raumes wegen zusammengedrückten Kuppeln sind die Reste der hier nicht mehr reproduzierten Seitenansichten. Betrachten wir daraufhin die Pyxis von Sitten, so wird erst verständlich, weshalb außer der vorderen Darstellung des Grabgebäudes mit dem Engel (Abb. 2) noch einmal in der Mitte der beiden Seitenansichten (Abb. 3 u. 4) der Pyxis eine Arkade mit Kuppel und gerafftem Vorhang angebracht ist. Dieselben bedeuten eben die Seitenansichten desselben Grabtabernakels, das vorne dargestellt ist, und stellen so die Verbindung zwischen diesem und den gelagerten Wächtern dar, die ja durch die Marien und die zwei Apostel weit davon getrennt worden waren. Auch gleichen diese Seitenansichten, abgesehen von der vereinfachten Kuppel, ganz denen auf der Pyxis der früheren Sammlung Schevitch. Der Altar auf dieser letzteren erinnert uns an alte Beschreibungen des heiligen Grabes aus dem 6. und 7. Jahrhundert. Der Gegenstand der Verehrung dort war der vom Engel weggeräumte Stein des Grabes. Von diesem „Lapis ante ostium monumenti" ist schon im 6. Jahrhundert die Rede. Im 7. Jahrhundert sagt Adamnanus in seiner Beschreibung, daß der „Lapis ostii monumenti" in zwei Teile zersägt sei, von denen der kleinere sich vor dem Eingang des Teguriums befinde und dort einen viereckigen Altar bilde, während der andere Teil zu einem ebensolchen Altar hinter dem Tegurium im Osten verwandt sei. Wir haben es hier also offenbar mit dem heiligen Grabstein-Altar vor dem Grabestabernakel zu tun, wie er auch auf den Malereien des Holzkästchens im Schatz von Sancta Sanctorum aus gleicher Zeit zu sehen ist[2]). Es ist dabei zu erwägen, ob das polygone Aussehen des Teguriums auf dieser Malerei wie auf den Ampullen von Monza nicht auch nur auf einer Sichtbarmachung beider Seitenansichten eines in Wirklichkeit quadratischen Gebildes beruht.

[1]) Auf der anderen Seite der Pyxis sind drei Frauen in Orantenstellung dargestellt. Vgl. Poglayen-Neuwell a. a. O.

[2]) H. Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz, 1908, S. 116, wo auch die Schriftquellen angeführt sind.



Abb. 8. Taufe Christi. Elfenbein
Lyon, Museum



Abb. 7. Buchdeckel aus Elfenbein
Paris, Nationalbibliothek



Abb. 6. Christus in der Glorie. Elfenbein
New York, Metropolitan-Museum

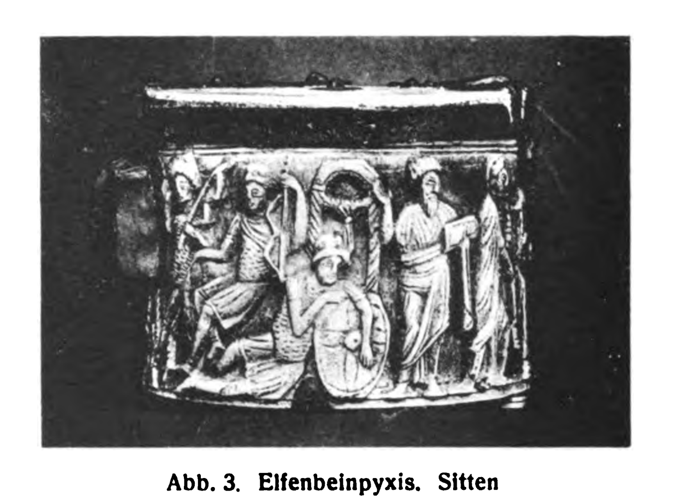


Abb. 3. Elfenbeinpyxis. Sitten



Abb. 4. Elfenbeinpyxis. Sitten

Abb. 5. Elfenbeinpyxis New York, Metropolitan-Museum



Abb. 2. Elfenbeinpyxis. Sitten

Da die fünfteiligen Elfenbeinplatten stets in Paaren als Diptychen oder Buchdeckel zu denken sind, so fragt es sich, was das Gegenstück zur Auferstehungsszene, den Frauen am Grabe, gebildet haben mag. Der Zufall will, daß sich auch dieses erhalten zu haben scheint. Aus der früheren Sammlung Julius Campe in Hamburg gelangte eine Platte in den Kunsthandel, die ebenfalls bei Herrn J. P. Morgan gelandet ist und sich jetzt im Metropolitanmuseum in New-York befindet (Abb. 6). Sie stellt die sitzende Figur Christi in der sternenbesäten Glorie dar, die von vier Engeln getragen wird. Die stilistische Übereinstimmung mit der Kölner Platte wird schon durch die seltsame Augenbildung belegt, ferner durch die Gleichartigkeit der Köpfe und der Haarbehandlung bei den Engeln der Majestas und den Wächtern der Auferstehung. Allerdings ist die Ausführung dort etwas gröber, so daß man nicht sicher auf die gleiche Hand, wohl aber auf dieselbe Werkstatt schließen kann. Auch ist der Rand mit einem Ornament versehen, das durch die angefügten Platten zur Vollständigkeit ergänzt werden mußte, während der Rand der Auferstehungsplatte glatt ist (vielleicht erst später in unregelmäßiger Weise glatt abgearbeitet). Die Größe der Platten ohne den Einfassungssteg ist ungefähr gleich, in Köln 17 × 10 cm, in New York 16 × 9½ cm. Sie könnten also Gegenstücke sein, wie sie öfters von verschiedenen Händen der gleichen Werkstätten hergestellt worden sind, sie könnten aber auch zu verschiedenen Paaren derselben Werkstatt gehören. Gegenständlich würde Christus in der Glorie, wie er auf den orientalischen Himmelfahrtsdarstellungen erscheint, sehr wohl zum Auferstehungsbilde passen. An den Seiten und unten wären dann eventuell die Beiwohner der Himmelfahrt, vielleicht die beiden hinweisenden Engel auf den Seitenplatten, die Apostel mit Maria in der Mitte auf der unteren Querplatte zu sehen gewesen. Bei der Majestasplatte ist die Übereinstimmung mit der Gruppe der ravennatischen Kathedra noch sehr viel deutlicher als bei dem Grabesengel, denn sie erscheint fast wie ein Abbild des thronenden Christus im Mittelstück des Buchdeckels in der Nationalbibliothek in Paris (Abb. 7), nur der Unterkörper ist im Gegensinn wiedergegeben und der Thronsessel bis auf eine Andeutung des Fußschemels fortgelassen. Die Pariser Platte hat nun allerdings als Gegenstück zum Christus die thronende Jungfrau mit dem Kinde, wie es üblich ist, und sich auch in Etschemiadzin, auf dem Diptychon aus Murano und den entsprechenden Platten im Britischen Museum und bei Herrn Martin-Le-Roy in Paris wiederholt. Daß aber auch andere Szenen als Mittelplatte vorkamen, beweist nicht nur die hier besprochene Auferstehungsszene, sondern auch die Taufe Christi im Museum in Lyon (Abb. 8), die ebenfalls dem stilistischen Kreis der Kathedra von Ravenna angehört, und deren durchschnittenes Randornament ebenfalls auf Ergänzungsstücke an allen vier Seiten hinweist. Auch sie befand sich wie der Engel am Grabe früher in der Sammlung Stein.

DIE MARIENKIRCHE IN UTRECHT UND KLOSTERNEUBURG

Von **ERNST GALL**

Mit 16 Abbildungen auf Tafel 8–16

Die Baukunst des frühen Mittelalters im heutigen Holland hat wenig Beachtung gefunden; die erhaltenen Denkmäler sind gering an Zahl, bedeutendere Kirchen haben nur Nymwegen, Deventer, Oldenzaal, Maestricht, Klosterrath, Roermond und Utrecht bewahrt. Es sind Bauten sehr verschiedenen Charakters, man kann daher nur schwer von einer besonderen holländischen Eigenart in dieser frühen Zeit sprechen. Die Säulenbasiliken finden sich selten am Rhein, da verdient wenigstens betont zu werden, daß die ältesten Bauten der Bischofsstadt Utrecht, von denen wir Kunde haben, die Peters- und Johanneskirche[1]), ein von hohen, schlanken Säulen getrages Mittelschiff zeigen.

Die hervorragendste romanische Kirche des Landes, die Stiftskirche St. Mariae in Utrecht, ist im Anfang des 19. Jahrhunderts auf Abbruch verkauft worden, nachdem sie seit der Reformation wiederholt schweren Beschädigungen ausgesetzt war. Wir besitzen aber eine ganze Reihe von Zeichnungen und Gemälden, namentlich von dem Haarlemer Pieter Saenredam, mit deren Hilfe es möglich ist, den Bau in allen wesentlichen Teilen annähernd getreu wiederherzustellen. Eyck van Zuylichem und Joseph Cuypers[2]) haben diese Arbeit mit gutem Erfolg unternommen, die Mehrzahl der Zeichnungen Saenredams ist von Hofstede de Groot[3]) in mustergültiger Weise veröffentlicht, die wenigen geschichtlichen Daten, die wir besitzen, hat der kürzlich verstorbene Utrechter Archivar Samuel Muller[4]) wenigstens teilweise zusammengetragen. Somit ist das Tatsachenmaterial gut vorbereitet — aber es fehlt an einer baugeschichtlichen Darstellung, die der Eigenart dieser Kirche gerecht würde.

Wir halten uns an den Zustand des Baues, den Pieter Saenredam in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts vorfand und den er namentlich in seinen zahlreichen Zeichnungen getreu wiedergegeben hat. Das Innere und Äußere des Baues ist in sehr sauber mit der Feder gezeichneten und in hellen Tönen aquarellierten Blättern dargestellt, auch gewisse Einzelheiten, wie Pfeilergrundrisse, Kapitelle und Basen, sind mit bemerkenswerter Sorgfalt aufgerissen[5]). In der Regel handelt es sich um Vorzeichnungen und Studien für Gemälde. Diese

[1]) Die Johanneskirche zeigt heute Pfeiler, ursprünglich sind Säulen vorhanden gewesen.

[2]) Eyck van Zuylichem in der Tijdschrift voor oudheden van het bisdom, de provincie en de stad Utrecht 1848 und Les églises romanes des Pays-Bas, Utrecht 1858. Joseph Cuypers in Versameling van afbeeldingen van oude gebouwen, uitgegeven door de maatschappij tot bevordering der bouwkunst; Lfg. 31, Taf. 157—161, Amsterdam 1891—92. — Beim Abbruch der Kirche hatte der Architekt van Embden einen Grundriß aufgenommen. Die unter Benutzung dieser Unterlagen hier wiedergegebenen zeichnerischen Darstellungen der Kirche hat Reg.-Baumeister Schirmer nach meinen Angaben gefertigt, ihm sei dafür auch hier herzlich gedankt.

[3]) C. Hofstede de Groot, Utrechtsche Kerken. Teekeningen en Schilderijen van Pieter Saenredam. Haarlem 1899. — Cf. auch H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910.

[4]) S. Muller, Utrechts Mariekerk, Oud-Holland XX, 1902, S. 193.

[5]) Abbildung einer Zeichnung mit solchen Einzelheiten aus dem Utrechter Gemeindearchiv im Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond Serie II, 3, 1910, S. 200.



schildern das Urbild bereits weniger genau (vgl. Abb. 2 und 3); ihre geringfügigen Änderungen[*]) lassen sich aber an Hand der Zeichnungen leicht verfolgen, auch sonst sind gewisse Widersprüche im allgemeinen ohne Belang und können hier gefahrlos übergangen werden.

Saenredam fand die Marienkirche nicht mehr in dem ursprünglichen Zustande vor, einige Teile waren bereits zerstört oder durch spätere Umbauten ersetzt, andere stark baufällig. Erheblich mitgenommen war namentlich die Westseite (Abb. 1). Nur der südliche der beiden Fassadentürme stand noch aufrecht; von dem Atrium, das mindestens an der Fassade der Kirche zweigeschossig gestaltet war, hatten sich nur wenige Säulen und Gewölbeanfänge erhalten. Im Osten des Baues war der alte Chor durch einen Neubau des 14. Jahrhunderts ersetzt, kleinere Anbauten waren den Langseiten vorgelegt. Dagegen hat Saenredam das Innere des Langhauses und Querschiffes im wesentlichen unversehrt wiedergeben können. Das sind neben der Westfassade auch die baugeschichtlich wichtigsten Teile der Kirche.

Das basilikale, dreischiffige Langhaus (Abb. 10—14) — wie die ganze Kirche anscheinend aus rheinischem Tuff erbaut — zeigt im Hauptschiff (Abb. 2 u. 3) vier annähernd quadratische Joche mit deutlich ausgeprägtem Stützenwechsel; derb gegliederte Pfeiler (Abb. 13) mit kräftigen Vorlagen von Halbsäulen und Pilastern wechseln im Erdgeschoß mit starken Säulen ab, breite einfache Rundbogen verbinden die Träger. Über den mit schlichten Gratgewölben eingedeckten Seitenschiffen (Abb. 4) sind Emporen angeordnet. Sie wiederholen im allgemeinen die Aufrißgestaltung des Erdgeschosses, nur im dritten Hauptjoch ist eine eigenartige Disposition getroffen: die Zwischenstützen fehlen, weite Rundbogen öffnen sich nach dem Mittelschiff, die beiden Nebenjoche der Emporen sind unter einem großen quergestellten Tonnengewölbe zusammengefaßt. Der Rhythmus des Langhauses ist durchbrochen, besonders auffallend in der Außenansicht, bei deren Anblick man ein zweites niedriges Querschiff vermutet, da an die Stelle der flach geneigten Emporendächer ein besonderes Satteldach mit großem Giebel treten mußte. Für die Anlage von Hochschiffsfenstern fehlte hier der Platz, während in den übrigen Jochen je ein verhältnismäßig schmales, rundbogig geschlossenes Fenster mit hoher Sohlbank über den Emporenöffnungen angebracht ist. Die Vorlagen der Hauptpfeiler nehmen im Mittelschiff mächtige Kreuzgewölbe auf, sie ruhen auf ungewöhnlich breiten Rippen, Gurt- und Schildbögen von einfach rechteckigem Profil und halbkreisförmiger Führung, so daß die gebusten Kappen zu dem höher gelegenen Scheitel ansteigen, in dem sich die Rippen ohne besonderen Schlußstein kreuzen. Die gleichen schweren Gewölbe bedecken die im übrigen ganz schlicht behandelten Querhausarme (Abb. 5), deren Ostseite je eine Kapelle auf halbkreisförmigem Grundriß angefügt ist; die massigen Vierungspfeiler tragen auf Trompen ein achtseitiges Klostergewölbe. Die Fundamentreste des alten Chores wurden beim Abbruch des

[*]) Vgl. die Abhandlungen von J. Six und S. Muller im Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond Serie II, 3, 1910, S. 18 und S. 197.

gotischen Chores im Jahre 1844 gefunden, aber wir wissen nichts genaueres über die Aufrißgestaltung.

Die Reihe der gewölbten Basiliken am Mittel- und Niederrhein eröffnen die Dome zu Speyer und Mainz, es folgen die Klosterkirchen Maria Laach und Eberbach, am Niederrhein St. Mauritius in Köln, Knechtsteden, Steinfeld und Klosterrath. An Größe und Bedeutung kann die Marienkirche in Utrecht nicht mit Speyer und Mainz verglichen werden, aber die sonst genannten Bauten treten hinter ihr zurück — auch Maria Laach, denn der große Westbau dieser Kirche, der den Eindruck so wesentlich bestimmt, gehört einer späteren Zeit an. Am ganzen Niederrhein war St. Marien in Utrecht der hervorragendste Bau vor dem Beginn der Gotik, mit dem keine andere Kirche sich messen konnte. Abgesehen von der Lokalforschung[7]) ist sie trotzdem fast ganz in Vergessenheit geraten, Kugler, Schnaase und Lotz[8]) erwähnen sie noch, aber schon Dehio weiß nichts mehr von ihr und seitdem ist es still geworden, nur Hugo Rahtgens und ein fernerstehendes dänisches Werk[9]), in dem niemand danach suchen wird, gedenkt der zugrunde gegangenen Kirche. Speyer und Mainz sind eng mit Heinrich IV. verknüpft — merkwürdigerweise bringt eine offenbar dem späten Mittelalter entstammende Erzählung auch die Marienkirche in Utrecht in Beziehung zu Heinrich IV. Pieter Saenredam hat auf einem jetzt in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrten Gemälde (Abb. 3)[10]) eine auch sonst überlieferte Inschrift wiedergegeben, die an der Ostseite der beiden westlichen Vierungspfeiler angebracht war. Es sind 50 Hexameter; sie berichten, Heinrich IV. habe auf einem Zuge nach Italien Mailand nach längerem Kampfe genommen und zerstört, dabei wäre auch eine Marienkirche in Flammen aufgegangen. Voll Reue hätte der Kaiser gelobt, eine neue Kirche zu erbauen und auf Betreiben Bischof Konrads von Utrecht sei dann die Marienkirche entstanden. Der Baubeginn soll in das Jahre 1081 fallen. Weiter wird von dem Architekten „Friso" erzählt, er habe bei den schwierigen Fundierungsarbeiten einen Lohn verlangt, der dem Bischof zu hoch dünkte und dann verärgert den Bau verlassen, sein Sohn habe aber das Geheimnis der väterlichen Kunst dem Bischof verraten, worauf dieser von dem rachsüchtigen Meister nach der Messe im Jahre 1099 erschlagen sei. In dieser Legende sind Wahrheit und Dichtung nicht leicht zu trennen. Heinrich IV. war auf seiner ersten Romfahrt 1081 im Bund mit den lombardischen Städten, auch später erfahren wir nichts von einer Zerstörung Mailands. Die Marienkirche ist 1099 geweiht worden, das berichten die Annales S. Mariae Ultraiectenses, im gleichen Jahre wurde auch Bischof Konrad ermordet, aber „a quodam plebeio cultello" oder „a negotiatore quodam", wie zuver-

[7]) Vgl. außer der oben genannten Literatur noch A. W. Weißmann, Geschiedenis der Nederlandsche Bouwkunst, Amsterdam 1912, S. 31.

[8]) Fr. Kugler, Geschichte der Baukunst, Bd. II, 1859, S. 362. — C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste Bd. IV, 1871, S. 415. — Wilh. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands Bd. I, 1862, S. 601.

[9]) Hugo Rathgens, Die Kirche S. Maria im Kapitol zu Köln, Düsseldorf 1913, S. 179. — Jac. Helms, Danske Tufstens-Kirker, Bd. I, Kopenhagen 1894, S. 33—37.

[10]) Kunsthalle zu Hamburg, Katalog der alten Meister, 2. Aufl. 1921, S. 145, Nr. 412. Saenredam hat Vers 37 ausgelassen, vgl. den Abdruck bei S. Muller, Oud-Holland XX, 1902, S. 207.





Abb. 1. Utrecht, Marienkirche. Westfront, Zeichnung von Pieter Saenredam im Utrechter Gemeindearchiv.



Abb. 2. Utrecht, Marienkirche. Zeichnung von Pieter Saenredam im Utrechter Gemeindearchiv.

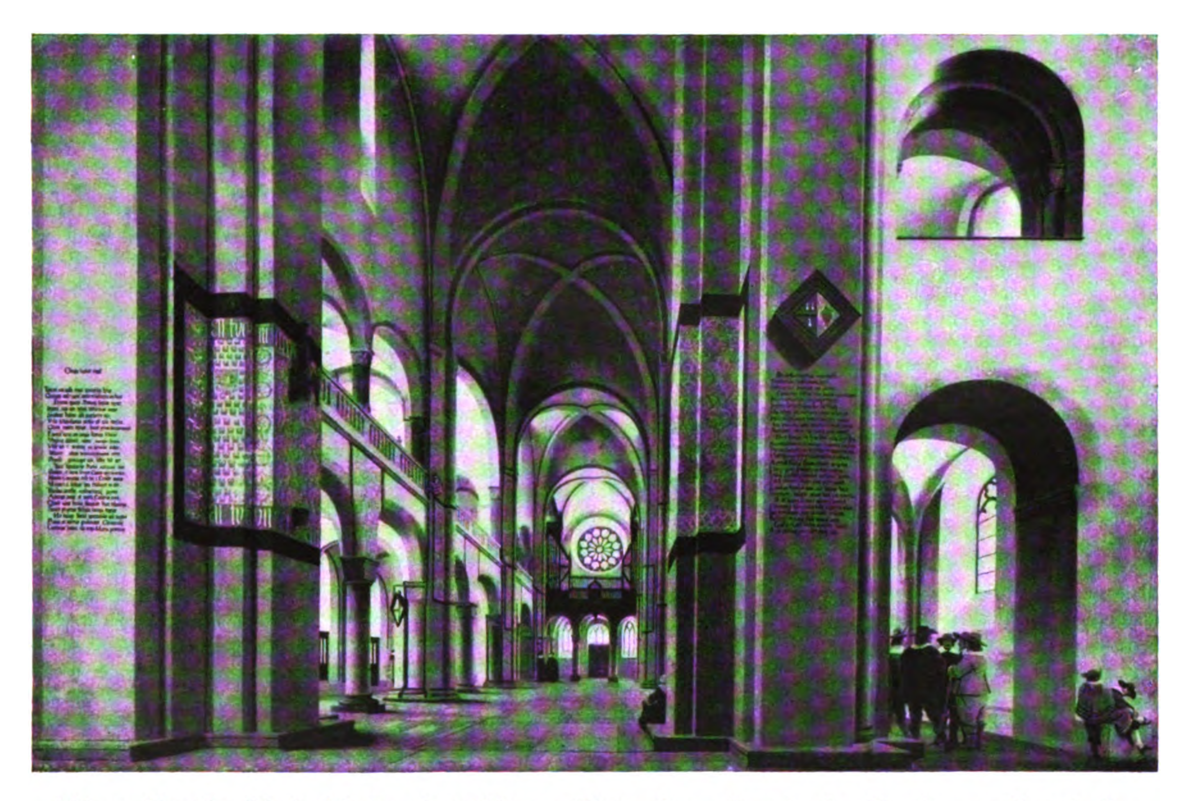


Abb. 3. Utrecht, Marienkirche. Gemälde von Pieter Saenredam in der Hamburger Kunsthalle.

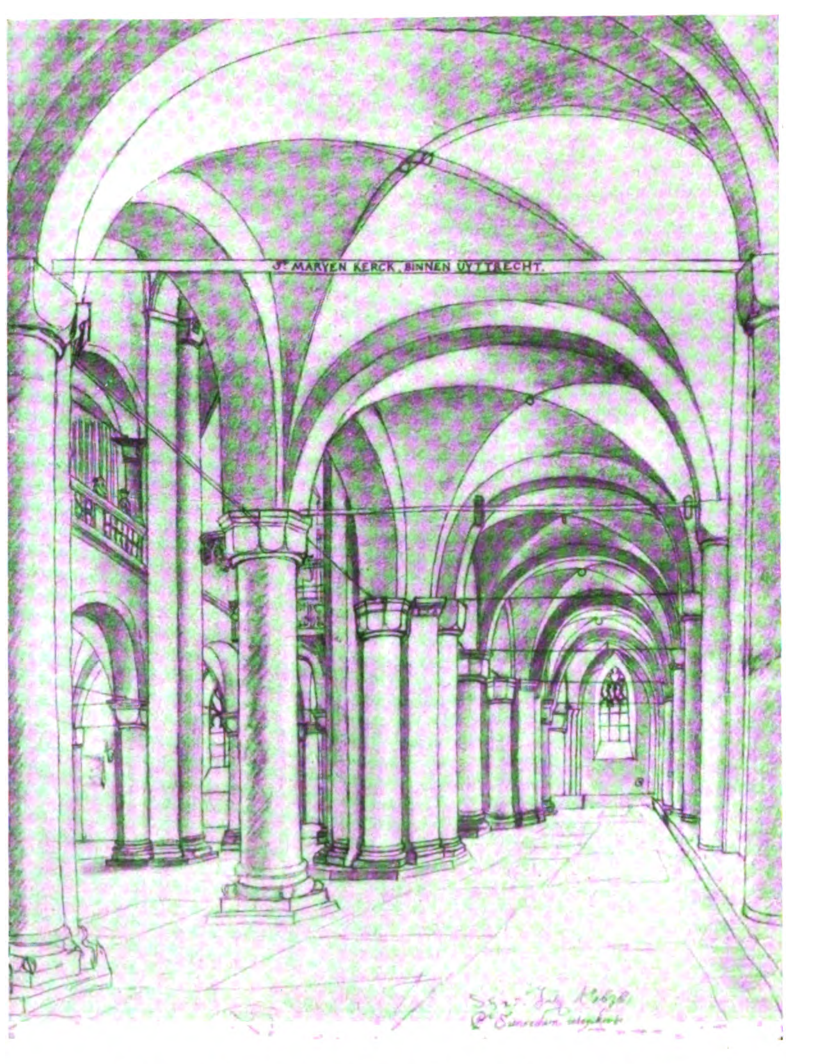


Abb. 4. Utrecht, Marienkirche, nördl. Seitenschiff.
Zeichnung von Pieter Saenredam in holländischem Privatbesitz.

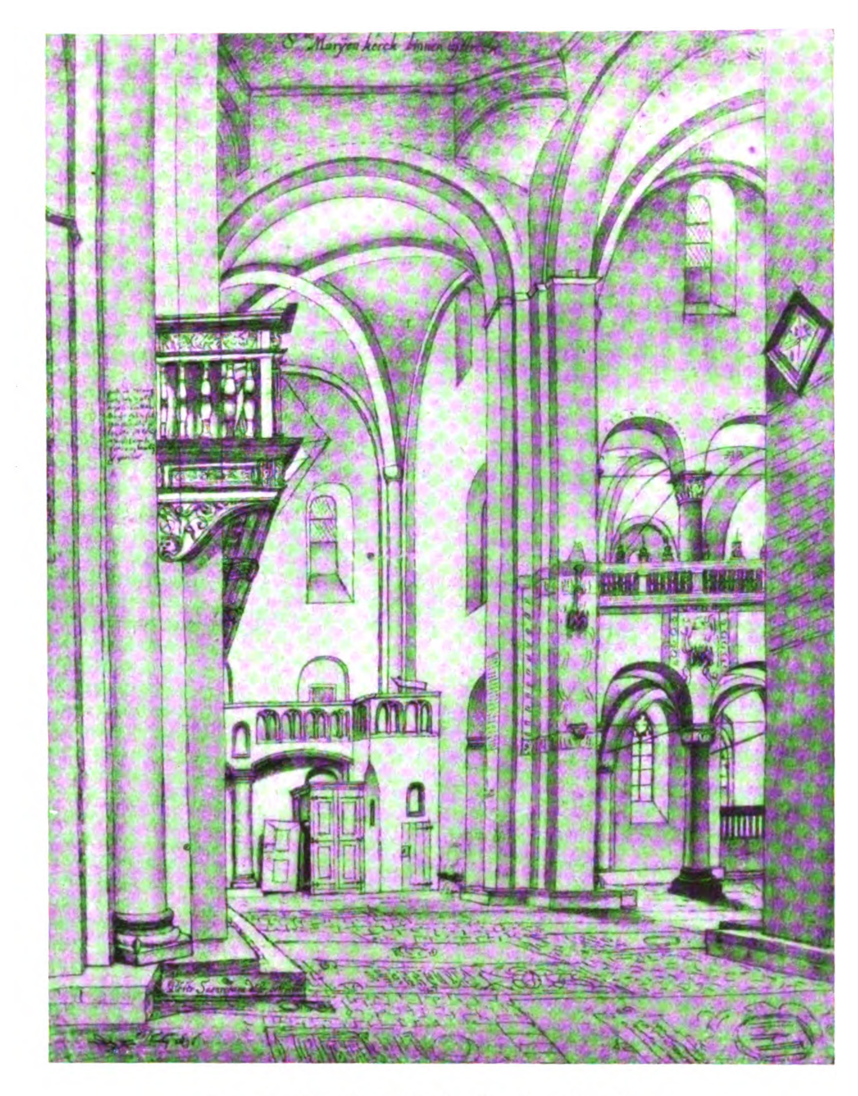


Abb. 5. Utrecht, Marienkirche, Querhaus.
Zeichnung von Pieter Saenredam im Berliner Kupferstichkabinett.

lässige Quellen aussagen. Mit der genannten Inschrift ist also wenig anzufangen, soweit sie bestimmte Tatsachen vorgibt; trotzdem scheint eine alte und irgendwie begründete Tradition darin ihren Niederschlag gefunden zu haben, denn eine andere Utrechter Chronik aus dem 14. Jahrhundert berichtet, die Marienkirche sei nach dem Muster einer außerhalb der Stadt Mailand gelegenen Kirche erbaut. Wie wir noch sehen werden, müssen hier in der Tat oberitalienische Bauten das Vorbild gegeben haben. Weitere Nachrichten fehlen nicht ganz, so erfahren wir — bemerkenswerterweise auch durch die Chronica regia Coloniensis —, daß Utrecht 1131 und 1150 mit allen Kirchen abbrannte, aber daraus können zunächst keine sicheren Schlüsse gezogen werden[11]).

Das Weihedatum 1099 ist an sich gewiß richtig, es bezeichnet die Weihe des Hauptaltars, der zunächst im Chore stand, später aber, wie die obengenannten Annalen des Stifts berichten, weiter nach Westen gerückt wurde. Ob der Chor des uns bekannten Baues damit in Verbindung zu bringen ist, bleibt zweifelhaft. Die Ansichten Saenredams könnten die Vermutung nahelegen, daß die Gewölbe des Querhauses ursprünglich nicht vorgesehen waren; außen sind die Ecken der Kreuzarme mit starken, gerade aufsteigenden Strebepfeilern verstärkt worden, die eine ältere, schlichte Gliederung mit Lisenen und Rundbogenfries überschneiden, aber wann das geschah, ist ungewiß; innen weist anscheinend der Grundriß der Vierungspfeiler und insbesondere das unorganische Aufsetzen der Halbsäulenbasen nach den Kreuzarmen (Abb. 5 links im Vordergrunde) auf späteren Einbau der schweren Rippengewölbe. Im Langhaus liegen die Dinge aber anders. Hier könnte höchstens eine spätere Ummantelung der Pfeiler in Frage kommen, sonst ist alles aus einem Guß, ebenso ist der querhausartige Ausbau der Emporen im dritten Joche ursprünglich, wie die Außenansicht beweist. Wäre das Querhaus zunächst ohne Wölbung errichtet worden, so könnte die Weihe 1099 auf Chor und Querhaus bezogen werden, es müßte dann zwischen dem Ostteil und dem Langhause eine Baunaht bestehen. Bei Betrachtung der in den Abb. 3 und 5 wiedergegebenen Ansichten Saenredams hat man zunächst den Eindruck, als sei die eigenartige Form der Vierungspfeiler erst beim Anbau des Langhauses an das bestehende Querschiff zustande gekommen; es ist aber wenig glaubhaft, daß die vorhandenen Pfeiler damals mit den auffallend großen und einheitlichen Plinthen unterfangen sein sollten, um ein ungleichmäßiges Setzen zu verhindern. Muller hat eine dem Rembrandt-Schüler Lambert Doomer zugeschriebene Zeichnung[12]) veröffentlicht, bei der alle Fugen eingezeichnet sind, hier ist alles in bester Ordnung. Eine andere Zeichnung, anscheinend eine Studie zu diesem Blatte, die kürzlich im Kunsthandel auftauchte (Abb. 6)[13]), zeigt aber einen durchaus unregelmäßigen Fugen-

[11]) Vgl. die Quellenauszüge bei S. Muller a. a. O. und Bijdragen en Mededeelingen van het Hist. Genootschap te Utrecht XI, S. 33; die Brandnachrichten, die auch sonst überliefert sind, Chronica regia Coloniensis rec. G. Waitz, Hannover 1880, S. 68 und 87. Bei Joh. Trithemius, Chronicon ins. mon. Hirsaugiensis, Basel 1559, S. 121 ist aus dem Architekten Friso ein Friese namens Plober geworden.

[12]) S. Muller, Oud-Holland XX, 1902, Tafel bei S. 194.

[13]) Die Kenntnis dieses Blattes verdanke ich der Freundlichkeit Max J. Friedländers.



schnitt und Quadern von wechselnder Größe. So muß das Ergebnis der Untersuchung in diesem Punkte negativ bleiben, Sicherheit ist vorläufig nicht zu erlangen.

Das mit Emporen versehene und rippengewölbte Langhaus steht am Rhein allein. Die größeren Gewölbebauten, die wir oben nannten, kennen keine Emporen. Sie sind der rheinischen Baukunst nicht fremd, bleiben aber während des ganzen 12. Jahrhunderts auf die Pfarrkirchen beschränkt, von denen als erste die zu Andernach auch im Mittelschiff Gewölbe erhielt. Die ältesten Bauten größerer Abmessung, die von vornherein mit Rippengewölben im Mittelschiff rechneten, sind die Quirinuskirche in Neuß, die Liebfrauenkirche in Roermond, das Münster in Bonn und die St. Andreaskirche in Köln, dazu kommen die etwa gleichzeitigen Umbauten nach dem Vorbild von St. Aposteln in Köln. Mit diesen Kirchen, die offensichtlich unter französischem Einfluß und nicht vor dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstanden, hat die Utrechter Marienkirche nichts gemeinsam. Sie gehört einer älteren Stilphase an; den rechteckigen schweren Rippen, die sich deutlich von den schlanken und feingliedrigen Profilen der späteren rheinischen Gewölbe unterscheiden, entsprechen im ganzen Bau die groß und massig empfundenen Einzelformen: die hohen Basen mit den einfachen Ecksporen (Abb. 4), die noch nicht mit dem Spiel von Licht und Schatten rechnenden Profilierungen der Deckplatten, die schlichten Bogenleibungen und endlich die teilweise achtseitig gebrochenen[14]) Würfelkapitelle mit den breiten, die ganze Höhe einnehmenden halbkreisförmigen Schilden. Würfelkapitelle kommen am Niederrhein im letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts außer Gebrauch, sie sind noch zahlreich verwandt an dem Chorbau von St. Gereon in Köln (gegen 1180), die letzten Beispiele zeigen St. Aposteln, Groß St. Martin (nach 1192) und endlich vereinzelt Heisterbach (nach 1202). Soweit die Zeichnungen Saenredams ein Urteil zulassen, haben die Basen (Abb. 2 und 4) nur teilweise Ecksporen besessen, jedenfalls aber noch breite Hohlkehlen zwischen den Wulsten; das sind zwar schwache Anhaltspunkte, sie weisen indes auf die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts hin, denn wir finden ähnliche Formen im Langhaus von Knechtsteden, das auch dieselben ganz schlicht profilierten Bogenleibungen zeigt wie unsere Marienkirche (Abb. 7). Weiter führt uns die Gestaltung der Gewölbedienste: die dem Gurtbogen entsprechende Halbsäule ist von breiten Pilastern für die Rippen begleitet. Diese ungewöhnliche Anordnung begegnet uns am Niederrhein nur noch einmal, und zwar im Langhause der Liebfrauenkirche in Maestricht (Abb. 8). Die hier vorhandene Eindeckung stammt aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, ursprünglich sind aber offenbar Gewölbe geplant gewesen, die denen in Utrecht genau entsprochen haben müssen. Das Langhaus in Maestricht ist um 1170 entstanden, neben anderen Gründen[15]) weist das für diese Zeit sehr charakteristische Profil

[14]) Achtseitige Würfelkapitelle kommen sonst außer am Bodensee (Münster in Konstanz) und am Dom in Goslar nicht wieder vor.

[15]) Vgl. E. Gall, Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, Berlin 1915, S. 69 Anm. 3.

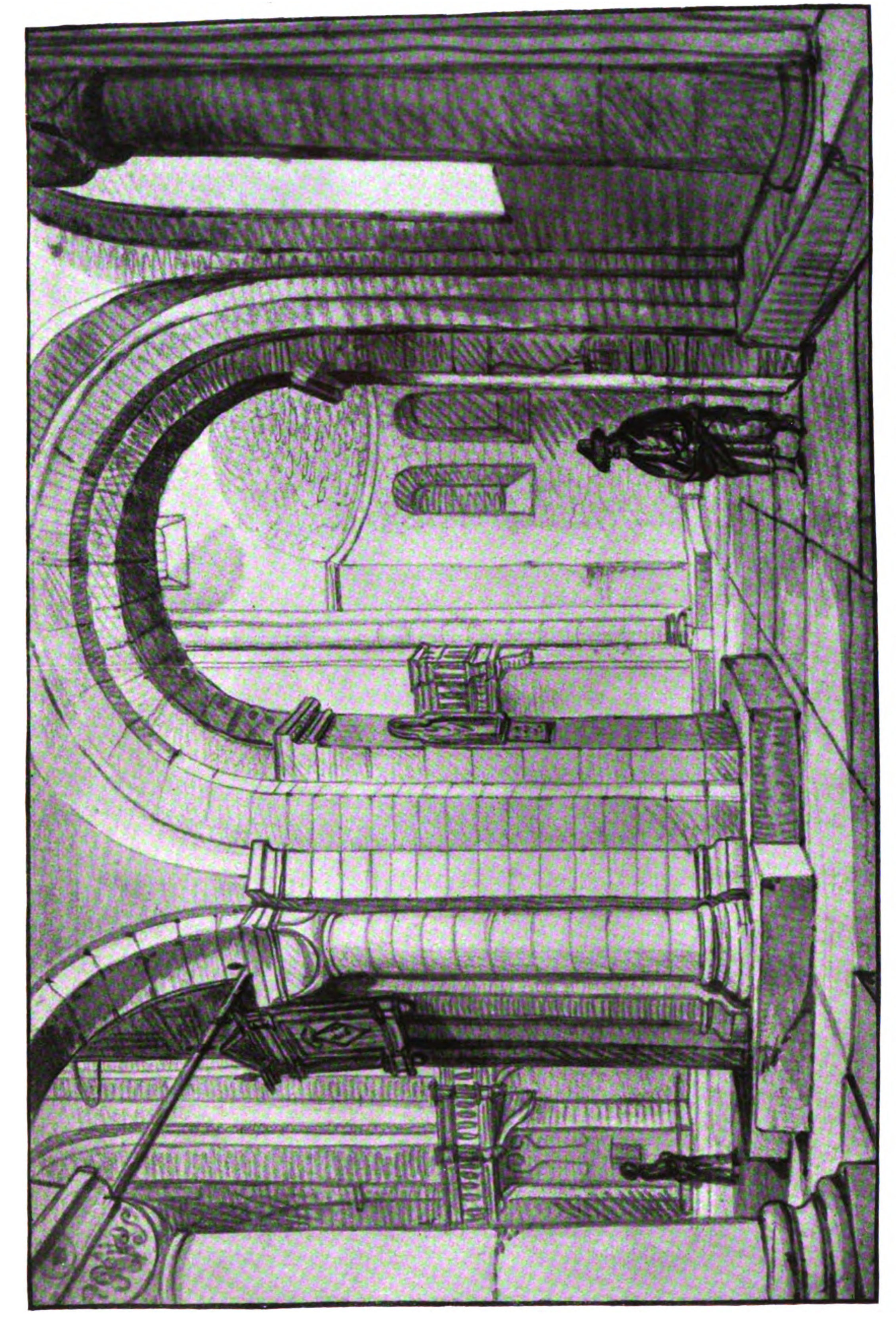


Abb. 6. Utrecht, Marienkirche, südl. Seitenschiff mit Blick in das Querhaus. Zeichnung eines Rembrandtschülers; im Kunsthandel.

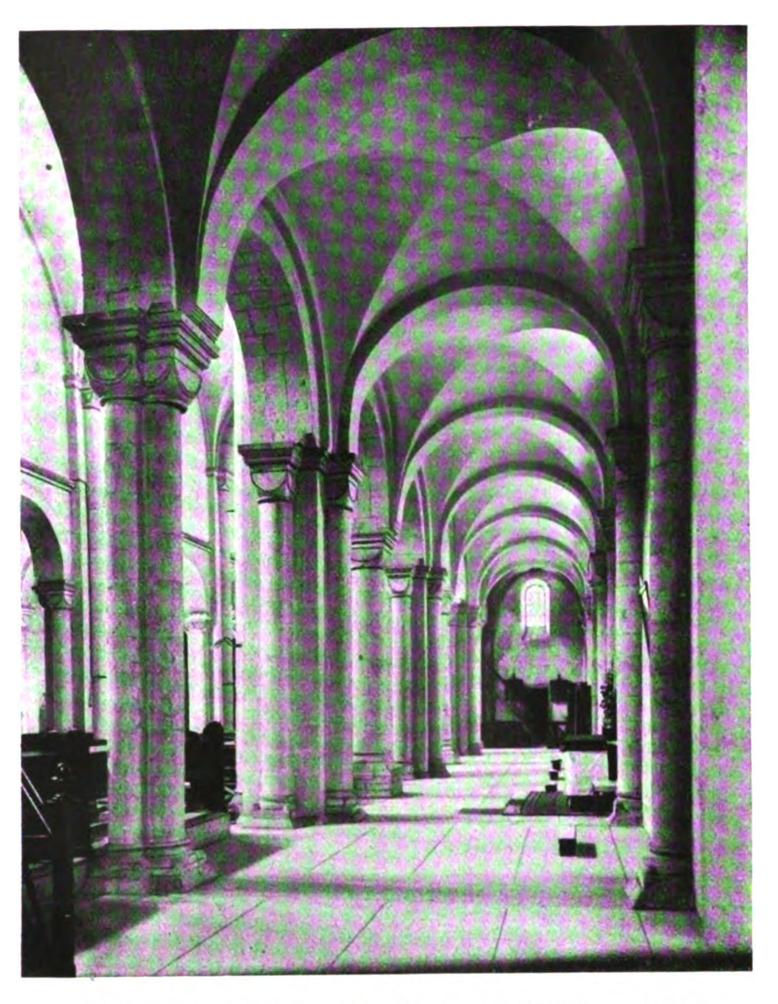


Abb. 7. Knechtsteden, Abteikirche, nördl. Seitenschiff.

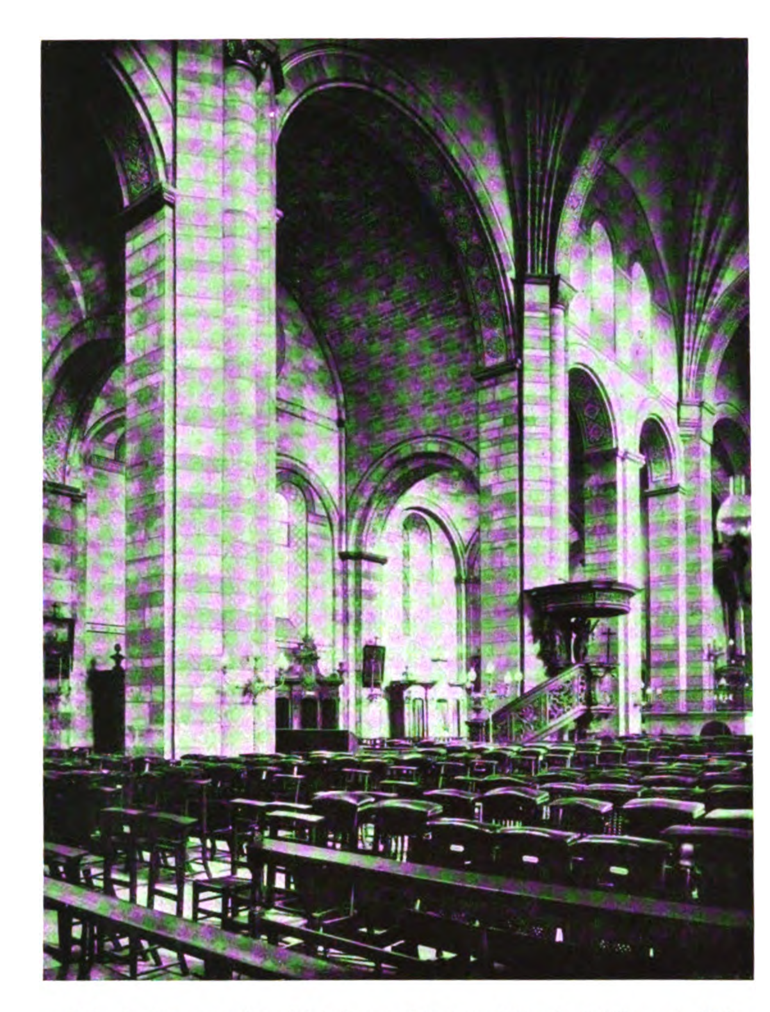


Abb. 8. Maastricht, Liebfrauenkirche, Mittelschiff nach NO.

der Deckplatten und die Ornamentik der Kapitelle darauf hin. Die Anlage dieser Gewölbe war beim Bau des Querhauses noch nicht beabsichtigt (siehe ganz rechts auf Abb. 8 die nachträglich zugefügte Auskragung für die Rippe des ersten Langhausjoches), der Gedanke tauchte erst bei der Ausführung des Langhauses auf. Angesichts der sonst am Rhein nicht nachweisbaren Form der Gewölbevorlagen ist eine Beziehung zwischen den Bauten in Utrecht und Maestricht nicht von der Hand zu weisen: der Maestrichter Architekt hat anscheinend die Utrechter Kirche gekannt. Die Verwandtschaft geht aber noch weiter, denn die Liebfrauenkirche in Maestricht zeichnet sich durch die Anlage eines Pseudoquerhauses inmitten des Langhauses aus, das mit einem quergestellten Tonnengewölbe gedeckt ist; die eigenartige Disposition im dritten Hauptjoch der Utrechter Kirche, auf die oben hingewiesen wurde, folgt einem ähnlichen Baugedanken, der hier nur weniger deutlich Ausdruck finden konnte, da die Emporen ihm entgegenstanden. Die Kirche in Klosterrath (Abb. 9) zeigt ebenfalls die Maestrichter Anordnung, sie ist das älteste Beispiel, entstanden zwischen 1143 und 1153[16]). Danach dürfte das Langhaus der Utrechter Marienkirche vor 1170 im Bau gewesen sein, sicherlich ist es auch später entstanden, als das Mittelschiff in Klosterrath, von dem es höchst wahrscheinlich die quergestellten Tonnen über den Emporen im dritten Hauptjoch übernommen hat; die Ausführung würde also in die Jahre 1150—1170 fallen. Da die Quellen große Stadtbrände für die Jahre 1131 und 1150 melden, so scheinen diese in der Tat die äußere Veranlassung zu dem umfassenden Neubau der Marienkirche gewesen zu sein.

Eine rippengewölbte große Emporenbasilika aus dem Anfang der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, von französischen Vorbildern augenscheinlich nicht beeinflußt, ohne erkennbare Zusammenhänge mit der niederrheinischen Tradition: dieses Ergebnis unserer bisherigen Untersuchung ist merkwürdig genug. Gesamtanlage und Einzelformen weisen nach Oberitalien. Die Emporenkirchen von S. Ambrogio in Mailand und S. Michele in Pavia geben ausreichende Anhaltspunkte für die allgemeinen Baugedanken und die besondere Struktur der Gewölbe mit den breiten rechteckig profilierten Rippen[17]). Engste Beziehungen zu dem lombardischen Kunstkreise verrät sodann die Westfassade (Abb. 1) und vor allem der neben ihr stehende Turm mit seinem durchaus italienischen Gliederungssystem[18]), den flachen durchgehenden Ecklisenen, den Doppelfenstern und den horizontalen Stromschichten, die auch das ganz italienisch aufgeteilte flache Giebelfeld des Mittelschiffes abgrenzen. Ebenso läßt die Anlage des Atriums auf südliche Vorbilder schließen. Unsere Quellen behaupten, die Marienkirche in Utrecht ahme eine bestimmte Kirche in Mailand nach. Diese Tradition ist nicht ohne weiteres abzulehnen, wenn wir auch nicht in der Lage sind, das Vorbild unter den Kirchen, die sich in Oberitalien erhalten

[16]) Annales Rodenses, Mon. Germ. Hist. SS. XVI, S. 716 und 722. Möglicherweise stammt das System aus Italien; für die Verbindung von Kreuzgewölben und widerlagernden Tonnengewölben vgl. z. B. die Diocletiansthermen in Rom.

[17]) Für die Rippen vgl. neben anderen Bauten auch die Kirche in Rivolta d'Adda.

[18]) Vgl. die Türme von Mailand, S. Satiro und Ivrea, Dom und S. Stefano.



haben, zu nennen. Ich möchte sogar glauben, daß sie im wesentlichen richtig ist: dafür spricht zunächst die im Norden sonst nicht nachweisbare, besonders enge Anlehnung an oberitalienische Baugedanken, vor allem aber der Vergleich mit einem anderen merkwürdigen Gebäude auf deutschem Boden, nämlich der Kirche in Klosterneuburg bei Wien, deren Abhängigkeit von lombardischen Bauten stets betont worden ist.

Die Stiftskirche in Klosterneuburg[19]) bietet heute einen eigenartigen, sehr wenig erfreulichen Anblick: Im Äußeren ein Opfer der „Denkmalpflege", „romanisch" restauriert mit „gotischen" Türmen, im Innern ein Barockbau aus dem 17. Jahrhundert. Die Wiederherstellung des ursprünglichen mittelalterlichen Zustandes bietet erhebliche Schwierigkeiten, eine eingehende und wirklich brauchbare Darstellung fehlt noch immer. Dombaumeister Schmidt, der die Restaurierungsarbeiten der Kirche in den achtziger und neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts leitete, hat Dehio die Unterlagen geliefert, auf deren Grundlage in der „Kirchlichen Baukunst des Abendlandes" zwei Zeichnungen, ein Grundriß und Querschnitt des ehemaligen Zustandes, mitgeteilt wurden[20]). Es sind immer noch die besten Darstellungen, die veröffentlicht sind, wir müssen uns damit begnügen, sie hier nochmals wiederzugeben (Abb. 15—16), denn eine neue Untersuchung setzt die Benutzung der gesamten Wiederherstellungsakten voraus, was nur die Aufgabe lokaler Forscher sein kann. Ob dabei wirklich noch fruchtbare Ergebnisse erzielt werden können, muß als äußerst zweifelhaft gelten, denn die Restauration der Kirche ist ganz durchgreifend gewesen. Die von Dehio veröffentlichten Zeichnungen können auch bei vorsichtigster Bewertung als gesichert gelten, soweit die allgemeinen Bauformen in Frage kommen, denn gewisse Anhaltspunkte bietet auch der barocke Umbau des 17. Jahrhunderts. Sie genügen wenigstens, um die sehr nahe Verwandtschaft des Baues mit der Utrechter Marienkirche klarzustellen. Die im gleichen Maßstabe wiedergegebenen Zeichnungen (Abb. 10—16) dürften Hinweise allgemeiner Art überflüssig machen. Nur zwei Dinge seien besonders hervorgehoben: die Gewölbe ruhen auf denselben Rippen wie in Utrecht, vor allem aber ist die wenigstens im Mittelschiff gut gesicherte Form der Hauptpfeiler an beiden Bauten die gleiche. Gerade das ist sehr auffallend und der Beachtung wert, denn Pfeiler mit diesem Grundriß kommen sonst nicht wieder vor, sie sind — nächst Maestricht — eine Eigentümlichkeit nur dieser beiden Kirchen. Die Sachlage, wie sie hier vorliegt, läßt eigentlich nur eine Deutung zu: beide Kirchen sind nach einem gemeinsamen Vorbild erbaut, das nur in Mailand oder wenigstens Oberitalien gesucht werden kann. Das ist eine Hypothese, die sich nicht nur angesichts der Denkmäler aufdrängt, sondern auch in der Utrechter Lokaltradition ihre Stütze findet. Die lückenhafte Erhaltung der lombardischen

[19]) Karl Drexler, Das Stift Klosterneuburg, Wien 1894. — Albert Starzer, Geschichte der landesfürstlichen Stadt Klosterneuburg, Klosterneuburg 1900. — Berthold Černík, Das Stift Klosterneuburg und seine Pfarren, Wien 1914. — W. Pauker in „Öst. Kunstbücher", Heft 11—13, Wien o. J.

[20]) Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd. I, Stuttgart 1892, S. 449, Atlas Taf. 163a.



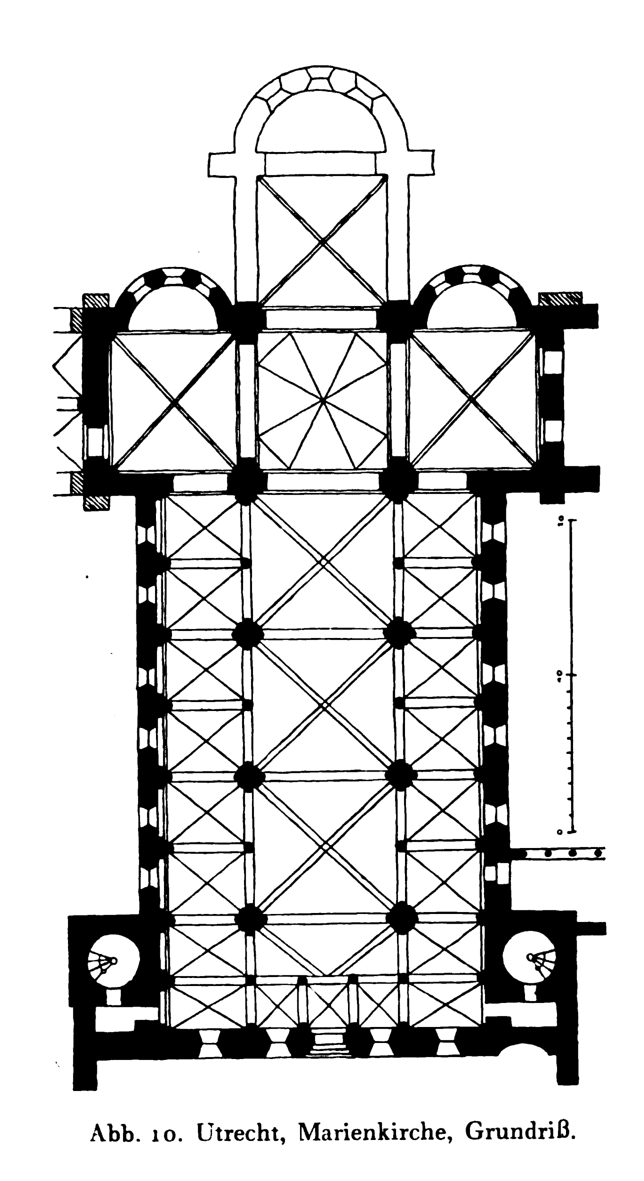


Abb. 10. Utrecht, Marienkirche, Grundriß.

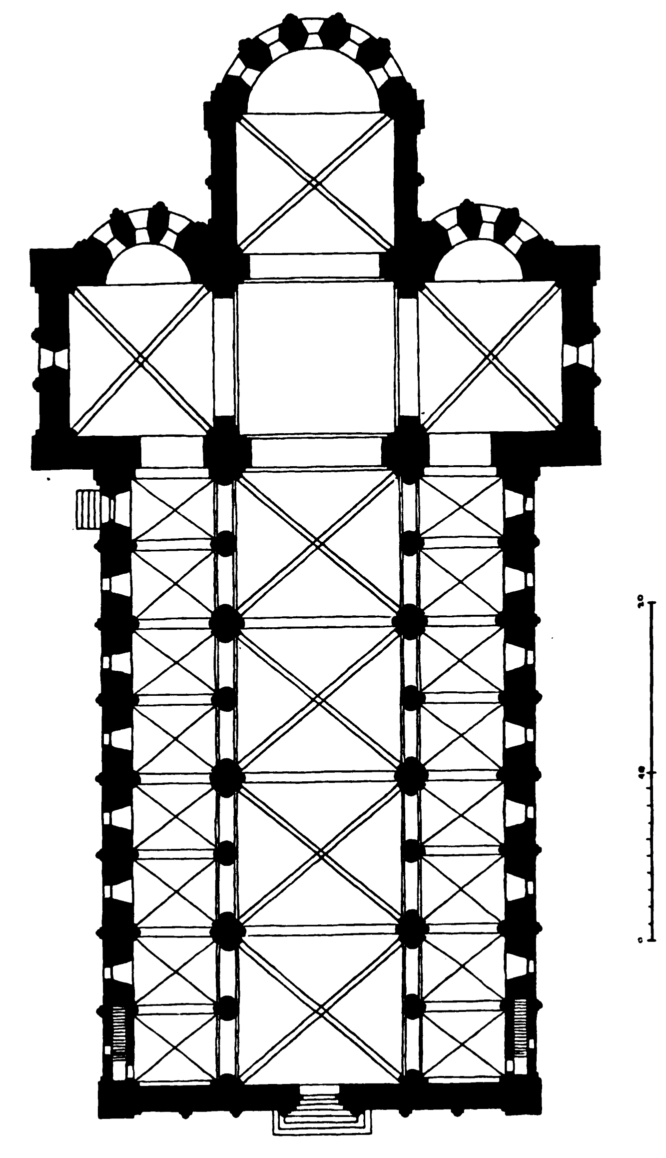


Abb. 15. Klosterneuburg, Stiftskirche, Grundriß (Eindeckung der Vierung unsicher, vermutlich Klostergewölbe wie in Utrecht.)

(Die Maßstäbe sind nicht gleich!)

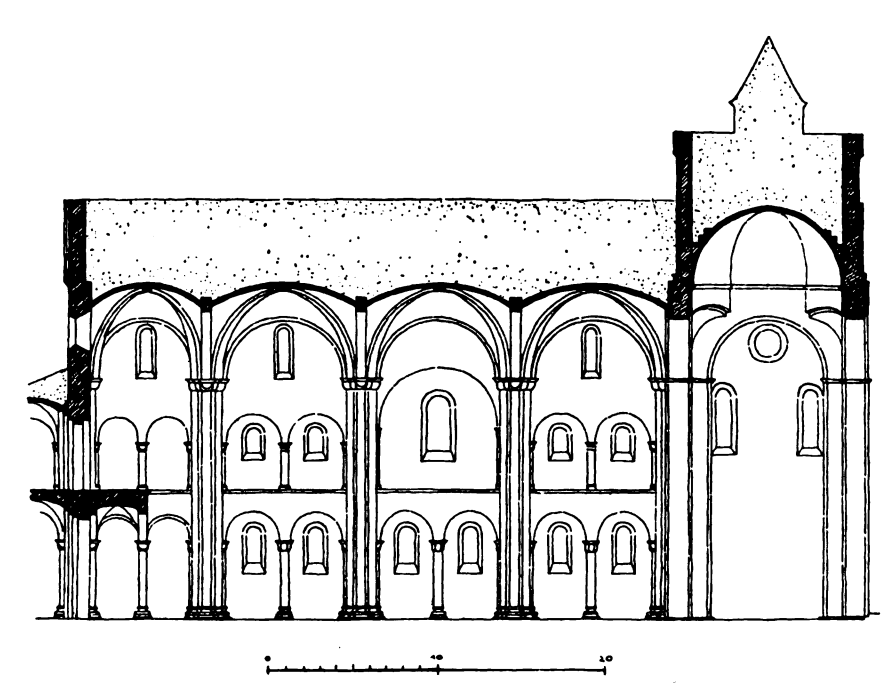


Abb. 11. Utrecht, Marienkirche, Längsschnitt.

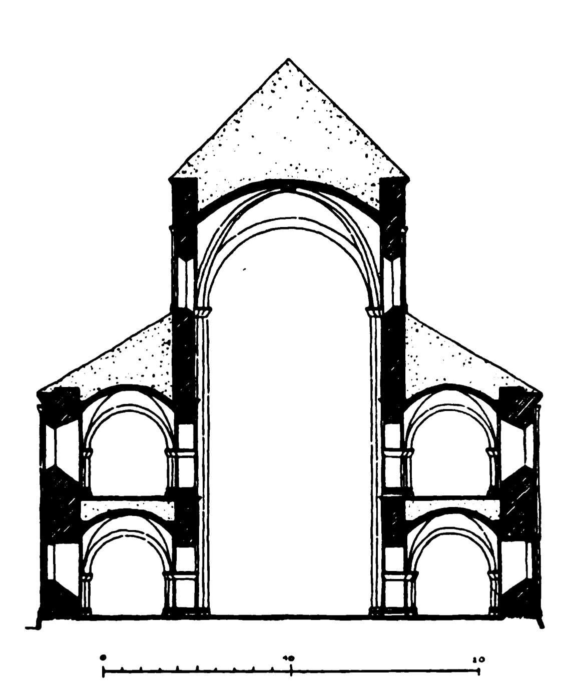


Abb. 16. Klosterneuburg, Stiftskirche, Querschnitt.

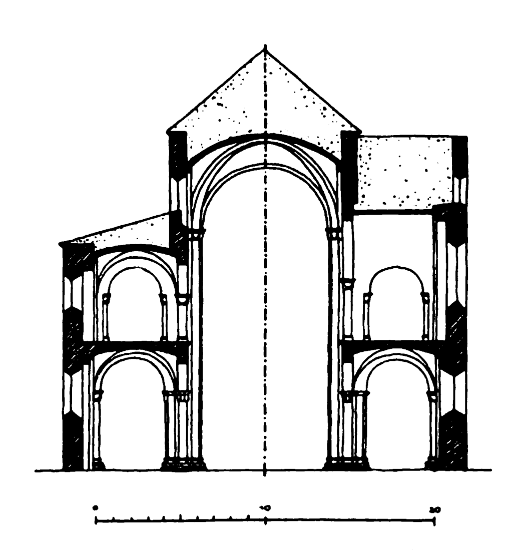


Abb. 12. Utrecht, Marienkirche. Querschnitt links durch das zweite, rechts durch das dritte Hauptjoch.

(Die Maßstäbe sind nicht gleich!)

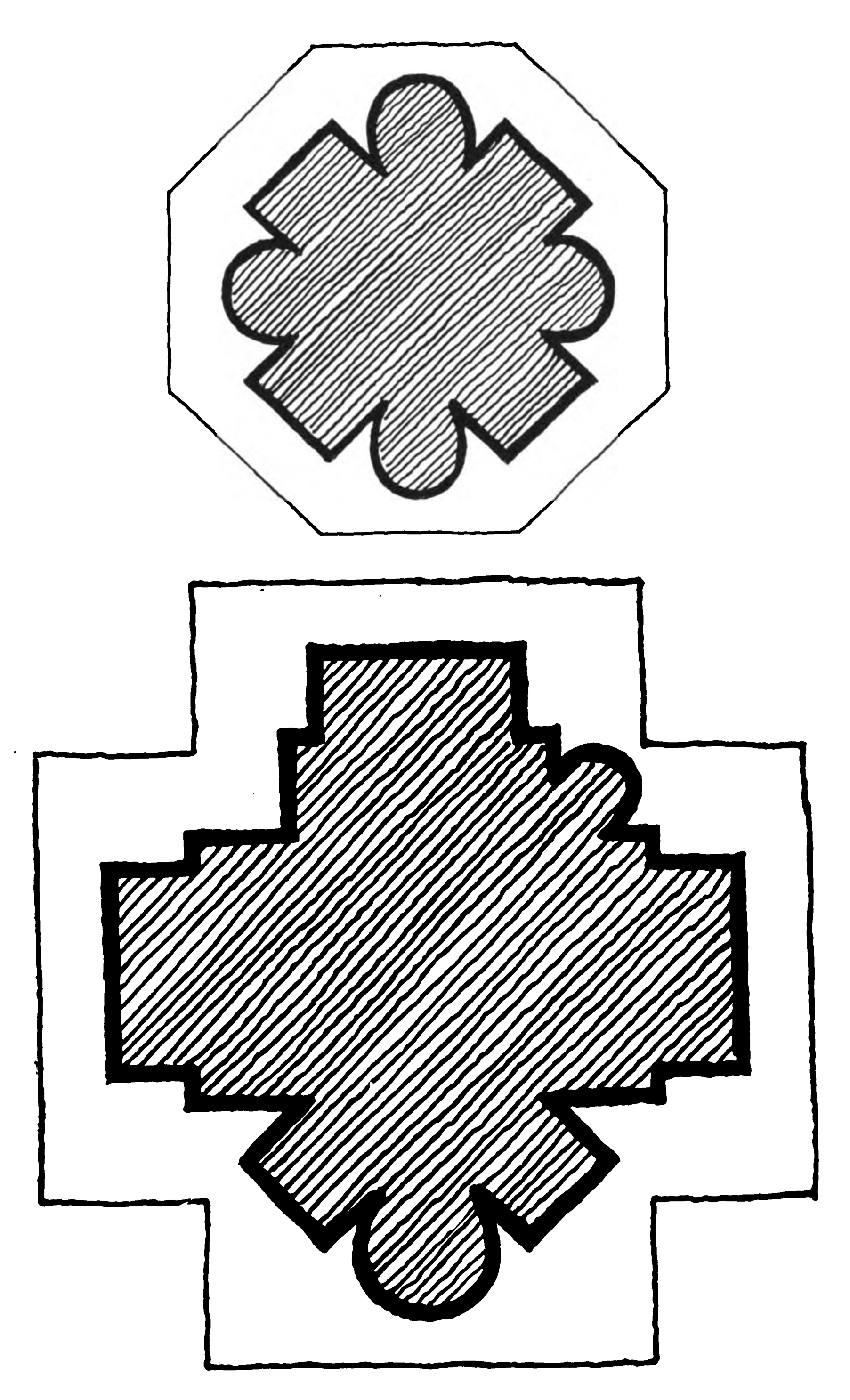


Abb. 13 und 14. Utrecht, Marienkirche,
Grundrisse eines Hauptpfeilers und des nordwestl. Vierungspfeilers.
Hauptschiff links, Seitenschiff rechts zu denken.

Denkmäler ist oft beklagt worden, hier sind wir, wie ich glaube, in der Lage, eine nicht mehr vorhandene, geschichtlich aber sicherlich sehr bedeutungsvolle Kirche aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts wenigstens in großen Zügen aus ihren Nachbildungen zu erschließen. Möglicherweise ist sie 1162 bei der Zerstörung Mailands zugrunde gegangen. Klosterneuburg ist etwa gleichzeitig mit der Utrechter Marienkirche entstanden. Man hat früher geglaubt, es sei noch der Stiftungsbau Markgraf Leopold IV., der 1114 begonnen und 1136 vollendet wurde, man hat diese Annahme sogar benutzt, um mit ihrer Hilfe eine allzu frühe Datierung der oberitalienischen Gewölbebauten zu stützen. Das ist sicherlich irrtümlich, schon die wenigen erhaltenen Reste des alten Baues weisen nach dem Charakter ihrer Ornamentik auf die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, außerdem wissen wir aber, daß die Kirche im Jahre 1158 vollständig abbrannte[21]). Es handelt sich also um einen Neubau, der etwa um 1160 begonnen sein mag; für diesen wurde dann auch von Propst Wernher die berühmt gewordene Ambobekleidung, der heute sog. „Verduner Altar", bei Nicolas v. Verdun in Auftrag gegeben.

Es ist nicht sehr ratsam, an die Untersuchung eines Einzelfalles verallgemeinernde Schlüsse zu knüpfen. Der vorliegende Fall zeigt aber von neuem nach den Forschungen Adolph Goldschmidt's und Rudolf Kautzsch's[22]) den bedeutungsvollen Platz, den Oberitalien in der deutschen Kunstgeschichte beanspruchen kann. An allen Brennpunkten künstlerischen Lebens ist der italienische Einfluß seit dem Ende des 11. Jahrhunderts vorwiegend wirksam gewesen, am ganzen Rheinlauf entlang, an der Südgrenze und in Sachsen. Als der Zusammenbruch deutscher Macht in Italien nach dem Tode Heinrichs VI. (1197) sich vorbereitete und als nach dem Regierungsantritt Philipp Augusts (1180) Frankreich seine politische Vormachtstellung begründete, da setzte auch sehr bald der französische Einfluß in Deutschland und Italien ein. Die Marienkirche in Utrecht steht noch mitten in der alten Zeit — nach einigen Jahrzehnten wird die Verschiebung des Schwerpunktes auch in der Kunst fühlbar, wofür St. Georg in Limburg und St. Andrea in Vercelli die besten Belege liefern.

[21]) Bereits richtig erkannt bei Richard Kurt Donin, Romanische Portale in Niederösterreich im Jahrbuch des Kunsthist. Instituts der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege Bd. IX, 1915, S. 7; vgl. Starzer a. a. O., S. 306.

[22]) Adolph Goldschmidt, Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert. Monatshefte für Kunstwissenschaft III/1910 S. 299. — Rudolf Kautzsch, Der Ostbau des Domes zu Mainz, Zeitschrift für Geschichte der Architektur V/1912, S. 209, VII/1919, S. 77 und der Dom zu Speyer, Städeljahrbuch I, S. 75, ferner „Oberitalien und der Mittelrhein im 12. Jahrhundert" in Atti del X congresso internazionale di stona dell' arte in Roma. L'Italia e l'arte straniera. Rom 1922, S. 123.



ZUR BAUGESCHICHTE DES LANGHAUSES DES MAGDEBURGER DOMES

Mit 6 Abbildungen auf Tafel 17—19 — *Von HERMANN GIESAU*

Die im Jahre 1901 bei der Anlage einer Heizung im Innern des Domes zu Magdeburg aufgedeckten alten Fundamentzüge hätten der Forschung Anstoß geben müssen, die bisherigen Ergebnisse der baulichen Untersuchung an dem Befund der Ausgrabungen nachzuprüfen. Es ließ sich erwarten, daß die verwickelte Entstehungsgeschichte des Langhauses dadurch eine wesentliche Klärung erfahren würde. Das ist nicht der Fall gewesen, trotzdem die aufgefundenen Fundamente bis auf einige Eigentümlichkeiten, deren Deutung aber für die Hauptfrage zunächst nicht wichtig ist, kaum Rätsel aufgeben. Die Fundamente, über deren Befund Harms im Jahrgang 1902 der „Denkmalpflege" S. 26 berichtet hat, lassen eine ältere Planung für das Langhaus erkennen. Sie weisen für die Seitenschiffe eine geringere Breite, für die Arkaden Zwischenstützen auf und folgen in der Gesamtanlage dem System der geraden Chorjoche. Es ist nun wichtig zu wissen, ob diese Anordnung, welche die Fundamente vermuten lassen, tatsächlich im Aufbau bestanden hat oder ob sie nur in den Fundamenten ausgeführt war. Richard Hamann neigte zu der Vermutung, das Langhaus sei von Anfang an in der jetzigen Weise erbaut. Sie lag nahe für ihn, weil sie gut zu seiner Annahme eines Zusammenhanges der weiten Arkadenöffnungen mit denen des Domes zu Münster paßte. Weiter war vor ihm schon Hasak[1]) gekommen. Er hatte an einigen der Langschiffpfeiler eine Beobachtung gemacht, die von Hamann übersehen worden ist und die, richtig beurteilt und bewertet, zu bestimmten Folgerungen hätte führen müssen. Hasak hatte nämlich erkannt, daß einige der mit spätromanischen Kapitellen versehenen Langschiffpfeiler ursprünglich eine geringere, den Chorpfeilern entsprechende Höhe gehabt hatten und später erst auf die jetzige Höhe gebracht waren. Er hatte dabei allerdings übersehen, daß dies nur bei einigen Pfeilern geschehen war, und hatte vor allem aus diesem Befund nicht den naheliegenden Schluß gezogen, daß den niedrigeren Pfeilern eine mit den Chorarkaden übereinstimmende Anordnung mit engerer Pfeilerstellung entsprochen hatte, wie sie die Harmsschen Fundamente zeigen und nach welcher der Bau des Langschiffes vielleicht schon begonnen war. Die Feststellung hierüber kann in der Tat nicht gleichgültig sein. Mit dieser Frage nach dem Planwechsel und der Zeit seines Eintritts hängen noch andere baugeschichtliche Fragen aufs engste zusammen, wie vor allem die, ob den Türmen auf der Ostseite des Querschiffes solche auf der Westseite entsprachen oder entsprechen sollten und ob eine Querschiffassade nach französischem Muster beabsichtigt war, also mit Türmen beiderseits der Querschiffflügel, die mit der nördlichen und südlichen Abschlußwand des Querschiffes bündig waren. Es liegt an sich sehr nahe zu vermuten, daß erst mit der Verbreiterung der Seitenschiffe diese französische Disposition, die an Bauten wie Laon erinnert hätte,

[1]) Max Hasak, Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues. Berlin 1896.



Abb. 3. Magdeburg, Dom. Blick vom Querhaus in das südliche Seitenschiff.

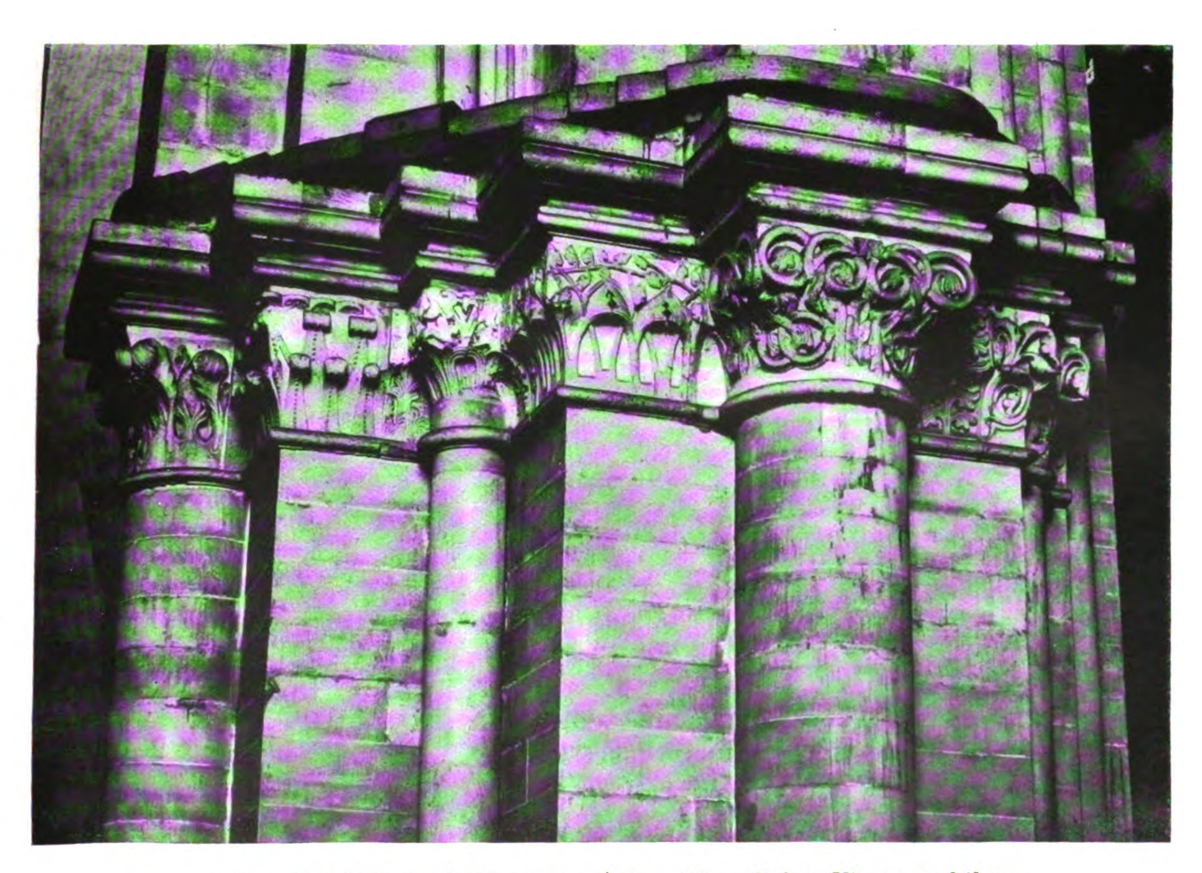


Abb. 4. Kapitellzone (z. T. erneuert) des südwestlichen Vierungspfeilers.

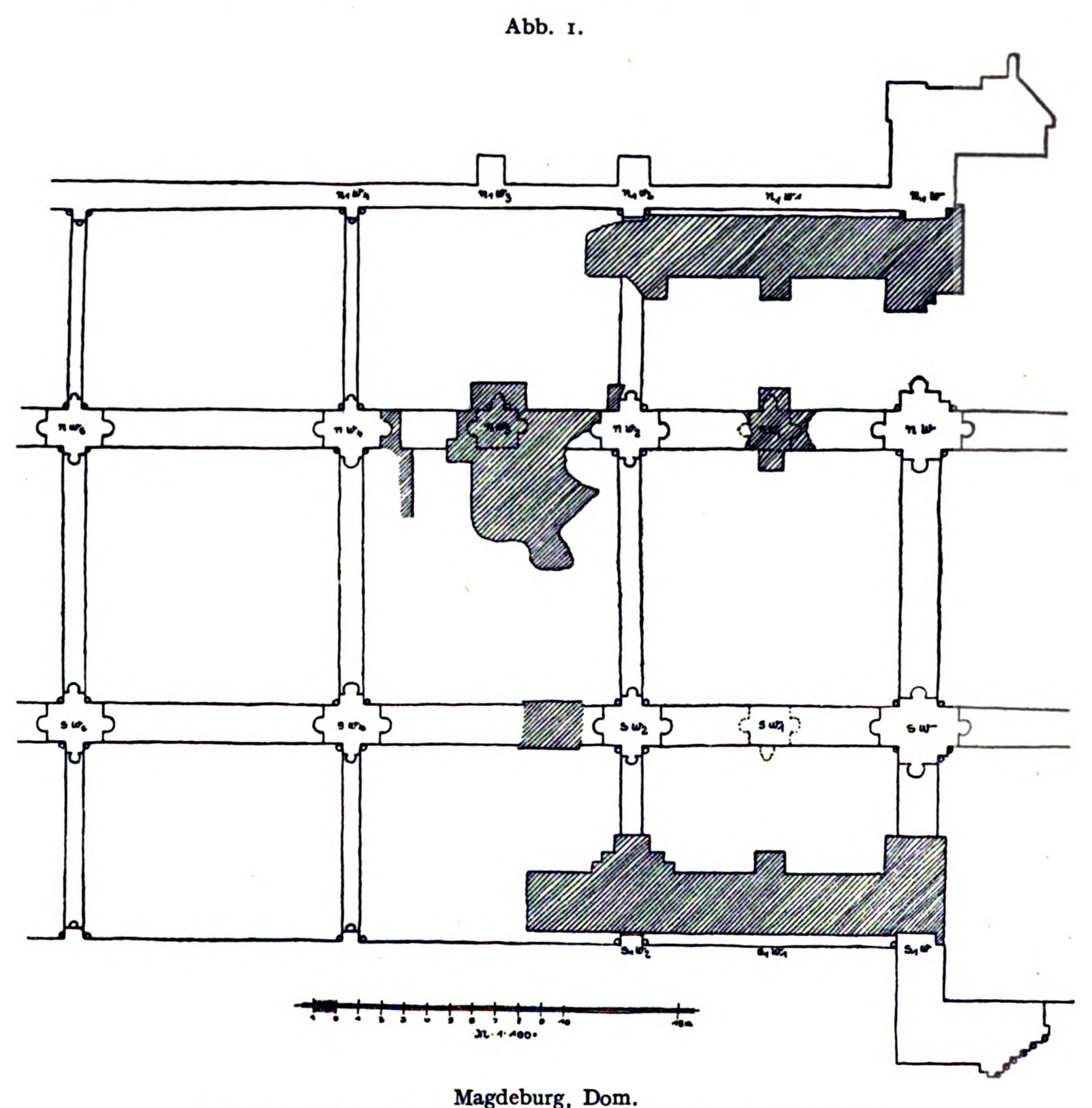
in Wegfall gekommen sei. Diese Annahme ist hinfällig geworden, seitdem Hans Kunze durch eine Grabung an der Nordwestecke des Querschiffes den Nachweis erbracht hat, daß von Anfang an kein den Osttürmen entsprechendes Turmpaar an der Westseite beabsichtigt gewesen ist. Mit diesem Nachweis stände zwar der Annahme, man habe von Anfang an mit verbreiterten Seitenschiffen begonnen, an sich nichts im Wege. Der bauliche Befund beweist jedoch das Gegenteil. Tatsächlich ist das Langhaus in der ganzen Ausdehnung der aufgedeckten Fundamentzüge auch im aufgehenden Mauerwerk sicher bis zur Höhe der Pfeiler vorhanden gewesen, es läßt sich auch sonst nicht erweisen, daß ein französischen Anlagen entsprechender Plan einer Querschiffassade mit Türmen zu beiden Seiten überhaupt bestanden habe. Das ist für die Beurteilung der frühesten Baugeschichte des Domes insofern von wesentlicher Bedeutung, als es zeigt, daß die französische Grundrißdisposition bereits in sehr frühen Stadien des Baues einschneidende Änderungen hat erfahren müssen. Man kann jetzt sagen, daß ein französischer Plan zwar ursprünglich vorgelegen, daß er aber die Fortführung des Baues in maßgebender Weise nicht mehr bestimmt hat. Welcher Zeit gehört nun die Verbreiterung der Seitenschiffe und die Wegnahme der Zwischenstützen an? Die wichtige Bauzeit von 1274 kann nicht in Frage kommen, da der nach Ausweis der Hochschiffkapitelle vor 1274 entstandene nördliche Querhausflügel bereits die verbreiterten Arkaden voraussetzt. Es bleibt also für den Planwechsel im Langschiff nur eine Bauzeit, die zwischen der ersten und der von 1274 liegt. Wir werden festzustellen haben, ob diese Annahme durch den baulichen Befund gestützt wird. Es muß zunächst bedauert werden, daß die bei der Aufdeckung der Fundamente so günstig sich bietende Gelegenheit zu baulichen Untersuchungen nicht so ausgenutzt worden ist, wie es im Interesse der Forschung gelegen hätte. Insbesondere hätten die schwer deutbaren Teile, von denen gleich die Rede sein wird, genauer untersucht und in der Richtung nach Westen weitere Grabungen gemacht werden müssen. So ist in der Voraussetzung, daß die Aufnahmezeichnung (Abb. 1) genau ist, unbegreiflich, warum die Verkröpfungen an der Außenwand des nördlichen Seitenschiffs gegenüber dem nordwestlichen Vierungspfeiler diesem in der Lage nicht genau entsprechen, sondern nach Westen um ein beträchtliches Stück verschoben sind. Weitere Verschiebungen finden sich an den übrigen Vorlagen der gleichen Wand, während an der südlichen alles stimmt. Der weit ins Mittelschiff hineinragende Fundamentblock beim ersten Mittelschiffpfeiler erscheint vollends unverständlich; was sollte einem Mauerwerk von dieser Breite und Tiefe im Aufbau entsprochen haben? Harms dachte an einen Turm. Jedoch verbietet der Grundriß der Ostteile, die auf ein Langschiff von sehr viel größerer Ausdehnung angelegt sind, ein derart kurzes Langschiff. Daß die Fundamente sich noch weiter nach Westen erstreckten, scheint das Stück westlich des großen Blockes nahezulegen; es ist doch wohl das Fundament für den nächsten Pfeiler[1]). Abgesehen von diesen

[1]) Die Teile der Fundamente, die ihrem Richtungsverlauf entsprechend dem ottonischen Dom angehört haben müssen, hat H. Kunze behandelt. (Zentralblatt der Bauverwaltung 1923, p. 193—196.)



Schwierigkeiten schaffen aber die Fundamente eine klare Situation. Es geht aus ihnen hervor, daß der jetzigen Ausführung ein anderer, in den Abmessungen dem Chor entsprechender Bauplan für das Mittelschiff voraufgegangen ist. Daß dieser Plan wenigstens zum Teil zur Ausführung gekommen war, muß angenommen werden, denn es ist schwer zu glauben, daß man Fundamente von so

Abb. 1.



Magdeburg, Dom.
Östl. Teil des Langhauses mit den 1911 gefundenen Fundamenten.

beträchtlicher Ausdehnung gelegt hätte, ohne auch mit dem Oberbau zu beginnen.

Eine genaue Untersuchung der ersten Langschiffpfeiler beweist nun tatsächlich, daß der erste Plan in der ganzen Ausdehnung der aufgedeckten Fundamente bis zu einer gewissen Höhe gediehen war. Zunächst ist ersichtlich, daß die beiden westlichen Vierungspfeiler und die ihnen benachbarten ersten Pfeiler

des Langhauses [nw, nw_2, sw und sw_2 auf dem Grundriß Abb. 1] nachträglich um 1,6 m erhöht worden sind[1]). Man erkennt deutlich eine Schnittlinie in 2,7 m Höhe. Das ist die Höhe der Chorpfeiler[2]). Es ist bezeichnend, daß bis zu dieser Linie im allgemeinen höhere Quadern meist aus Kalkstein, darüber etwas niedrigere vorwiegend aus Sandstein verwendet worden sind (Abb. 3)[3]). Im übrigen zeigen die Pfeiler keine Unregelmäßigkeiten. Die Kapitellzone entspricht in der Anordnung des Ornaments den Chorpfeilern (Abb. 6); im Stil ist ein gewisser Fortschritt zu bemerken, der aber immer noch innerhalb des Spätromanischen liegt (Abb. 4). Es ist bemerkenswert, daß bei den westlichen Vierungspfeilern keine Vergrößerung des Pfeilerquerschnittes vorgenommen wurde. Wäre der Planwechsel mit der Wegnahme der Zwischenstützen im unmittelbaren Anschluß an die Bauperiode des Chores erfolgt, dann hätte man doch wohl den Querschnitt der westlichen Vierungspfeiler ihrer stärkeren Beanspruchung entsprechend vergrößert. Als dann später dieser Planwechsel eintrat, entschloß man sich auch unter den veränderten Verhältnissen den Querschnitt beizubehalten, um sich den Abbruch der Pfeiler zu ersparen. In der Annahme, daß der Querschnitt genügen würde, hat man sich allerdings getäuscht, wie die beträchtlichen Ausweichungen der beiden Vierungspfeiler nach Osten beweisen, die im 19. Jahrhundert gründliche Verankerungen sowie eine Auswechselung der Quadern erforderlich machten. Bereits die bisherigen Ergebnisse genügen für die Beweisführung, daß das Langhaus nach dem ersten Plan begonnen war. Es gibt aber noch sicherere Anhaltspunkte. Lassen wir zunächst, um die Klarheit der folgenden Feststellungen nicht zu beeinträchtigen, die Wandpfeiler der Seitenschiffswände[4]) außer Betracht und wenden uns den beiden nächstfolgenden Mittelschiffspfeilern der Nordseite mit ebenfalls spätromanischem Gepräge zu (nw_4 und nw_6); sie zeigen keine nachträgliche Erhöhung, was Hasak nicht beobachtet hatte, zeigen dagegen eine äußerst sorglose Aufmauerung. Mehrfach passen Sockel- und Kapitellstücke nicht an die Stellen, wo sie sitzen. Wir betrachten zunächst den Pfeiler nw_4 (Abb. 2), und zwar seine nach dem Seiten-

[1]) Nur diese, nicht etwa auch die anderen, mit spätromanischen Kapitellen versehenen Pfeiler, was für unsere Untersuchung, wie gezeigt werden wird, sehr wichtig ist.

[2]) Hans Kunze hat, ohne von den vorliegenden Ausführungen etwas zu wissen, durch Messung mit dem Nivellierinstrument festgestellt, daß die Schnittlinie tatsächlich genau in der Höhe der Lagerfuge der Chorkapitelle liegt. Das ist um so auffallender, weil unterhalb dieser Fuge die Schichthöhe der Quadern verschieden ist, so daß sich nirgends Lagerfugen finden, welche durch das ganze Pfeilermassiv durchgehen.

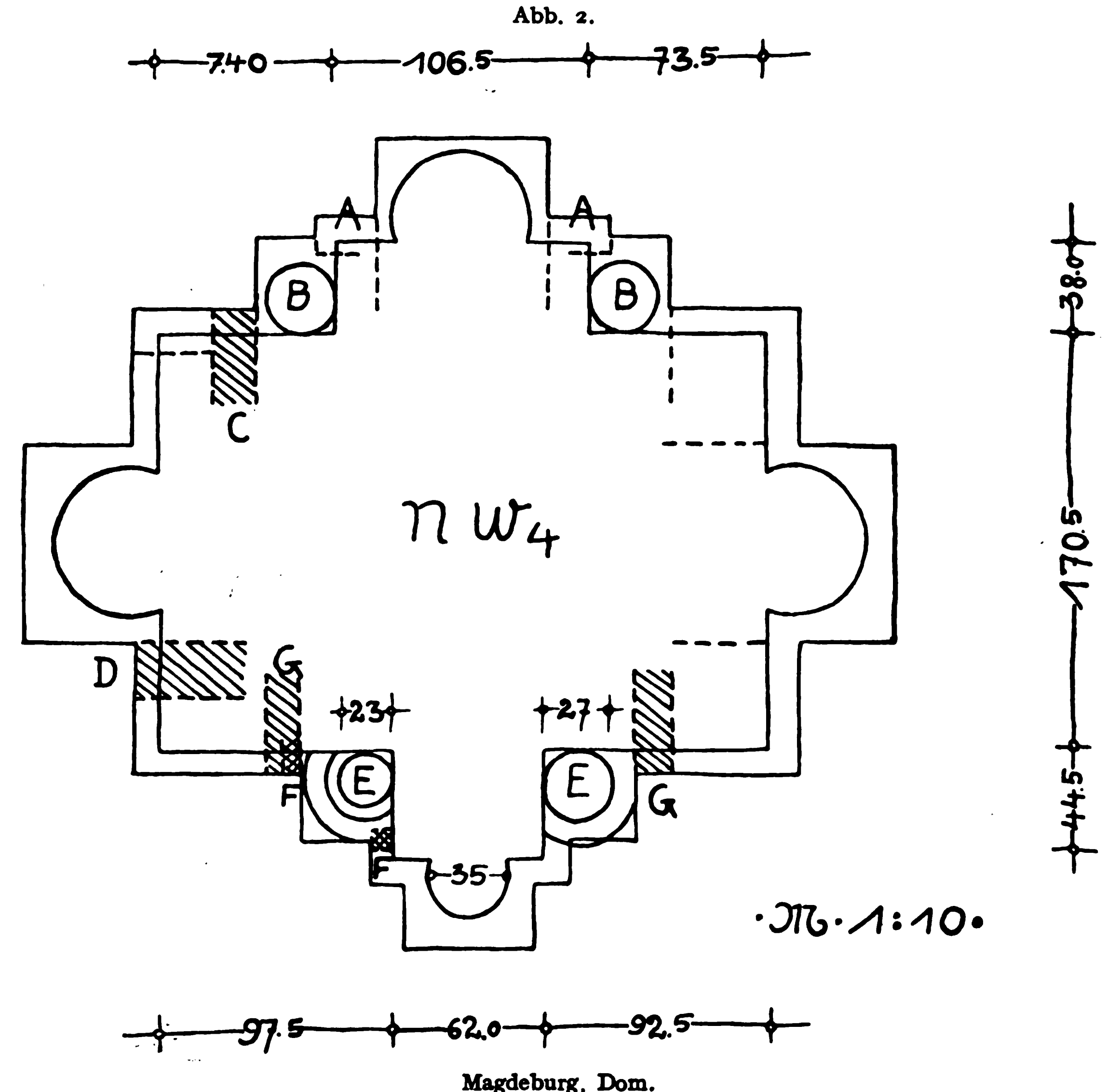
[3]) Der Materialunterschied ist für die Baugeschichte des Domes von Bedeutung. Es ist nicht zu verkennen, daß sich an den ältesten Teilen vorwiegend Kalkstein, an den jüngeren vorwiegend Sandstein findet. Die nach den Ornamentuntersuchungen Hamanns der ältesten Bauperiode angehörenden inneren Pfeiler des Chorpolygons zeigen fast ausschließlich Baumberger Muschelkalk, später findet sich dieser mit Sandstein vermischt, während von 1274, also der gotischen Periode an, ausschließlich Sandstein verwendet wird. Es ist damit zwar kein unbedingt zuverlässiges Unterscheidungsmittel gegeben, doch liegt darin zum mindesten ein wertvoller Anhalt in zweifelhaften Fällen. In diesem Sinne ist im Falle der Pfeilererhöhung die oben gemachte Beobachtung nicht unwichtig.

[4]) Von ihnen zeigen die beiden ersten an der südlichen Seitenschiffswand [s_1w und s_1w_2] ebenfalls nachträgliche Erhöhung.



schiff zugekehrte Seite (auf der Abb. unten). Die zwei Säulen für die Diagonalrippen sind von ungleicher Stärke; die linke hat einen Durchmesser von 23 cm, die rechte den sonst an den Pfeilern üblichen von 27 cm. Das ergibt verschieden große Basen; die linke ist der dünnen Säule entsprechend beträchtlich kleiner und paßt darum nicht in den Sockel. Sie ist offenbar anderswoher genommen, wo dünnere Säulen angemessen waren. Um sie an diesem Pfeiler zu verwenden,

Abb. 2.



Magdeburg, Dom.
Zweiter Pfeiler des Langhauses auf der Nordseite.

war es nötig, die sich im Verhältnis zur rechten Basis ergebende Differenz durch zwei schmale Stücke von 6 cm Breite zu beiden Seiten der Basis auszugleichen (F auf Abb. 2). Der untere Sockel der Basis hat zwar die richtige Größe, wie auf der rechten Seite, nur war es nötig, die Verbindung zu dem niedrigen Sockel der Basis durch eine Schräge herzustellen. Am oberen Ende der Säule war ebenfalls ein Ausgleich nötig, da das Kapitell für eine Säule von normaler

Stärke berechnet war. Es geschah dadurch, daß die Säule unterhalb des Kapitells durch eine vermittelnde Kehle auf die normale Stärke gebracht wurde. Im Sockel sind beiderseits der Vorlagen an den geraden Teilen zwei 15 cm breite Stücke (G auf Abb. 2) eingeschoben. An den entsprechenden Stellen der Kapitellzone (Abb. 5) sind ebenfalls Stücke eingeschoben, auf beiden Seiten je zwei, die zusammen 33—35 cm breit sind; links ein breiteres und ein schmaleres, rechts zwei ungefähr gleich breite Stücke. Sie sind im Ornament unter sich nicht zusammenhängend und sind auch mit den Nachbarstücken ohne Verbindung. Noch übler ist die Zusammenstückelung nicht zueinander gehöriger Stücke auf der dem Mittelschiff zugekehrten Seite. Hier besteht der Sockel aus lauter roh und sorglos nebeneinandergesetzten Stücken, die ganz augenscheinlich nicht für diesen Pfeiler gearbeitet sind. Auffällig sind besonders die Eckstücke A, die gewaltsam in die Basen der Säulen (B) einschneiden; die Basen sind am Anschluß an die Eckstücke A verstümmelt worden, um diesen Platz zu machen. Die Basen stammen wohl von einer anderen Stelle, wo mehr Platz für sie war. Das Stück C, 19 cm breit, ist ebenfalls eingeflickt, desgleichen auf der Ostseite das Stück D, 23 cm breit. Auch viele andere Stücke sind ohne jeden Verband in den Sockel eingeschoben. Für die mangelnde Zusammengehörigkeit aller Teile spricht auch der verschiedene Grad ihrer Verwitterung. Einige sind anscheinend längere Zeit dem Regen ausgesetzt gewesen, eine Erscheinung, die auch an anderen Pfeilern zu beobachten ist. Aber nicht nur die genannten Einzelheiten sind auffallend, auch der Querschnitt des Pfeilers als solcher weist Abweichungen gegen nw_2 und sw_2 auf, die für die Beurteilung wichtig sind (Abb. 1). Während nämlich die rechteckigen Vorlagen nach dem Seitenschiff zu bei den beiden zuletzt genannten Pfeilern nw_2 und sw_2 95 cm breit sind, sind sie bei nw_4 und auch bei dem Pfeiler nw_6, der noch untersucht werden wird, viel schmaler, nämlich 62 cm. Diese Schmalheit der Vorlage ist der Grund für den Eindruck der mangelhaften Proportionierung des Pfeilers. Die Schmalheit wird aber sofort verständlich, wenn man sich die Halbsäule als die nach dem Seitenschiff zugekehrte Vorlage des ehemaligen Nebenpfeilers denkt, als welche sie zweifellos gedient hatte. Im Gegensatz dazu ist die rechteckige Vorlage nach dem Mittelschiff zu auffallend breit, 106 cm; die ¾ Säule hat einen Kreisdurchmesser von 57 cm. Bei nw_2 und sw_2 sind die entsprechenden Maße 96 und 45 cm, Maße, die dann später bei den nach Westen folgenden Pfeilern wieder aufgenommen werden (vgl. den Grundriß Abb. 1). Vielleicht ist die ungewöhnliche Breite der Vorlage bei nw_4 der Grund für die Verstümmelung der anschließenden Basen B. Das Maß der ¾ Säulenvorlage stimmt mit denen der ¾ Säulen überein, auf denen die Arkadengurte ruhen. Sollte die ¾ Säule auf der Mittelschiffsseite vorher dieselbe Verwendung gehabt haben? Wesentlich für die Beurteilung ist aber, daß die Pfeiler im Unterschied zum 1. Hauptpfeiler (nw_2) keine nachträgliche Erhöhung aufweisen. Das Steinmaterial ist von oben bis unten gleichartig, d. h. aus Sandstein- und Kalksteinquadern gleichmäßig gemischt. Der hieraus sowohl wie aus dem sonstigen Befund fast mit Notwendigkeit sich ergebende Schluß ist, daß im Gegensatz zu den Pfeilern nw_2 und sw_2, bei denen

nachträglich eine Erhöhung um etwa 1,2 m vorgenommen wurde, die Pfeiler nw$_4$ und nw$_6$ überhaupt noch nicht gestanden hatten und aus anderswoher genommenen Stücken notdürftig zusammengesetzt wurden. Diese können nach Lage der Dinge nur von den abgerissenen Zwischenpfeilern stammen. Nicht ganz so als Flickarbeit erscheint der nächste Pfeiler nw$_6$, jedoch sind auch bei ihm auf der dem Seitenschiff zugekehrten Seite Stücke eingesetzt:

Im Sockel	rechts	ein	Stück	von	10	cm	Breite
„ „	links	„	„	„	21	„	„
In der Kapitellzone	„	„	„	„	13	„	„
„ „ „	rechts	„	„	„	10	„	„

Über die Breiten der Vorlagen nach Mittelschiff und Seitenschiff zu ist bereits vorher gesprochen worden. Der Kämpfer hat das übliche spätromanische Profil der vorgotischen Bauperiode, jedoch ist der obere Wulst etwas geschärft. Für den Kämpfer dieses Pfeilers hat offenbar das vorhandene Material nicht ausgereicht und man hat das Profil der fortgeschrittenen Zeit entsprechend abgewandelt. Hierauf wird später bei der zeitlichen Festlegung der Planänderung zurückzukommen sein.

Es scheint erwünscht, jetzt das Resultat der bisherigen Untersuchung zusammenzustellen:

1. Der erste Langschiffplan, der den Harmschen Fundamentfunden entspricht, ist bis etwa zur Pfeilerhöhe im aufgehenden Mauerwerk vorhanden gewesen[1]).

2. Das Material der ehemaligen drei Zwischenpfeiler nw$_1$, nw$_2$ und sw$_1$ ist für den Aufbau der Hauptpfeiler nw$_4$ und nw$_6$ ganz oder teilweise verwendet worden.

Die Baugeschichte des Domes ungefähr bis zu diesem Zeitpunkt veranschaulicht die folgende Zusammenstellung, in der die Resultate der Untersuchung über das Langschiff der Übersicht halber vorweggenommen sind.

1. Bauperiode: (1207 bis ca. 1215).

Die inneren Pfeiler des Chorpolygons. Die unteren, inneren Teile des Kapellenkranzes.

2. Bauperiode: (bis etwa 1230).

Verbreiterung des Langchores[2]). Untergeschoß des Chorquadrates und der Chorseitenschiffe. Obere Teile des Polygons bis zum Fußgesims des Bischofs-

[1]) Die von P. J. Meier gemachte Beobachtung, daß das frühgotische Portal des südlichen Seitenschiffes die Spuren einer Versetzung trägt und die daran geknüpfte Vermutung, daß die Seitenschiffwände des ersten Planes bereits gestanden hätten, wird also bestätigt, gegenüber Hamann, der die Ausführung des ersten Planes geleugnet und P. J. Meier selbst, der unter Einfluß von Hamann seine Ansicht später änderte.

[2]) Daß eine solche Verbreiterung vorgenommen wurde, ergibt sich aus dem mangelhaften Anschluß des Langchores an das Polygon, der zum Ausdruck kommt in der unregelmäßigen, nach dem Umgang zu verschobenen Bildung der ersten Polygonpfeiler und dem Befund der beiden westlichen Chorkapellen, die zugunsten einer Verbreiterung des Umgangs verkleinert wurden. Über diese für den Baubetrieb der Zeit bezeichnende Bauänderung wird ein anderer Aufsatz handeln, der den Zusammenhang des Magdeburger Chores mit seinen französischen Vorbildern untersuchen soll.



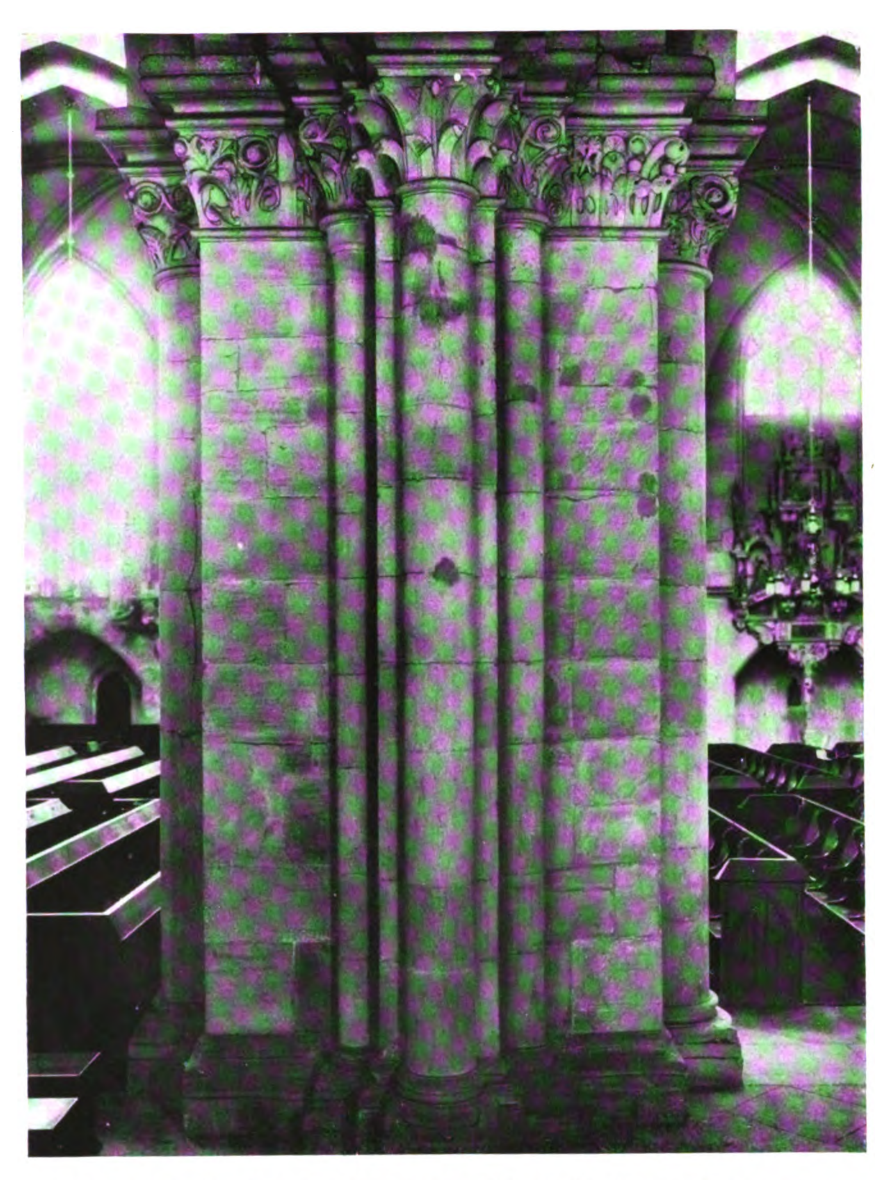


Abb. 5. Langschiffpfeiler NW 4, vom Seitenschiff aus aufgenommen.

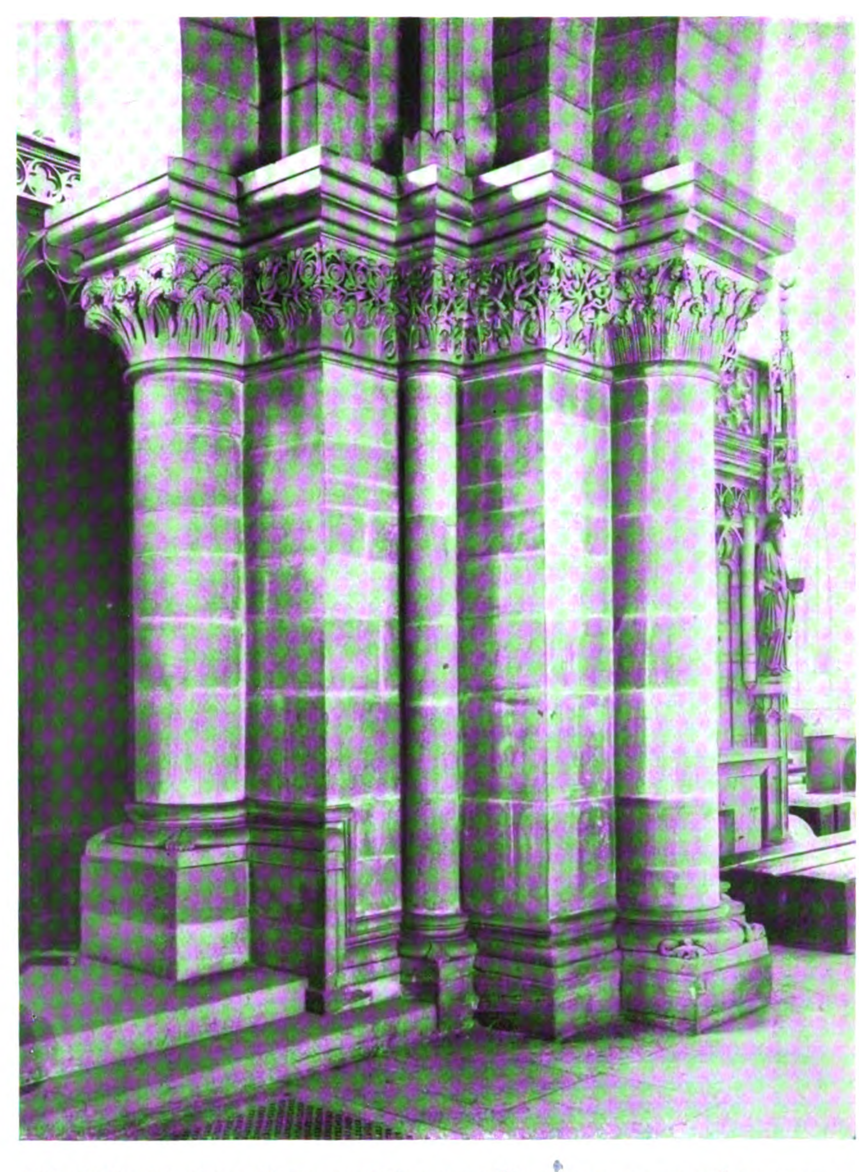


Abb. 6. Nordöstlicher Vierungspfeiler, vom Chorumgang aus aufgenommen.



Abb. 7. Kapitellzone des Langschiffpfeilers NW 6, vom Seitenschiff aus aufgenommen.



Abb. 8. Kapitellzone des Wandpfeilers N 1 W 2.

ganges. Die nach Querschiff und Chor zu gelegenen Wände des an den Nordostturm anstoßenden Teiles des Bischofsganges. (Hier die Basenreste, die eine Rekonstruktion der Empore nach dem ersten Plan ermöglichen: einfache, ungeteilte Arkaden, die denen des Erdgeschosses entsprechen.) Im Chorquadrat Planung einfacher vierteiliger vielleicht rippenloser Überwölbung. Hierin wie auch im Ornament westdeutscher Einfluß. Untere Teile von Querhaus und östlichem Langschiff nach dem 1. Plane in Ausdehnung der aufgedeckten Fundamente[1]).

3. Bauperiode: Architekt aus Walkenried (ca. 1230—40).

Bau des Bischofganges nach verändertem Plan. Einbau der ottonischen Marmorpfeiler und des kurz vorher begonnenen französischen Figurenportales. (Französische Hörnerkapitelle an den kleinen Arkaden der Tugenden und Laster, die mit solchen im Bischofsgang übereinstimmen.) Plan für die Einwölbung des Chores: 2 oblonge Joche über Chorquadrat[2]); hierfür Einführung von Zwischendiensten auf Kapitellkonsolen in Höhe des Fußgesimses der Empore. Aufgabe der mehrgliederigen französischen Dienstbündel im Polygon. Während dieser Bauperiode wird am Langhause offenbar nicht gebaut.

4. Bauperiode: Von ca. 1240 an.

Hochführung des Chores.

Weiterbau der Querhausarme und des Langhauses, dieses nach verändertem Plane.

---

[1]) Vom Ende der 3. Bauperiode an machen sich in einigen Einzelheiten architektonischer und ornamentaler Art Übereinstimmungen mit Naumburg geltend, so z. B. in der Anlage des südlichen Querschiffportales. Auf diese Übereinstimmungen ist von Hamann zuerst hingewiesen worden, leider ohne daß er den Versuch gemacht hat, die Art der Beziehungen aufzuklären. Dasselbe gilt für die anderen Ähnlichkeiten, die er vor allem im Ornament nachgewiesen hat und die Verbindungen der Magdeburger Bauhütte mit Westfalen, dem Niederrhein, sowie Freiberg i. S. und Bamberg vermuten lassen. Alle diese aufgedeckten Beziehungen bleiben leider Feststellungen als solche, ohne daß sie Bedeutung für eine wirkliche Klärung der Baugeschichte gewinnen. Es fehlt Hamann häufig der Blick für die baugeschichtlichen Probleme, die durch das Kreuzfeuer der sich manchmal widersprechenden Einzelbeziehungen nicht klarer gemacht werden. Daß eine Verbindung zwischen Naumburg und Magdeburg bestanden hat, erscheint sicher, jedoch erstreckt sie sich nur auf den Austausch einzelner Steinmetzen und Ornamentbildhauer, was bei der Art des persönlichen Verhältnisses zwischen den beiden Bischöfen (drei Urkunden aus den Jahren 1223 und 1226 zeigen sie zusammen auf Reisen in Italien, wie mir Dr. Haesler mitteilt) nicht wundernimmt. Für die Annahme von P. F. Schmidt, der leitende Architekt der 2. Magdeburger Bauperiode stamme aus Naumburg, fehlt jede Spur einer Wahrscheinlichkeit.

[2]) Der Gedanke, das Chorquadrat mit zwei oblongen Gewölben zu versehen, stammt offenbar aus Walkenried, da in der Bauperiode vorher einheitliche Überwölbung des ganzen Chorquadrates geplant war. Auffällig ist nur, daß nach dem nach Süden zu vorspringenden Teil des Fundamentes für den Pfeiler nw_1 auch im Langhaus, und zwar in der dem Bischofsgang unmittelbar voraufgehenden Bauperiode offenbar eine Überwölbung mit 2 oblongen Kreuzgewölben vorgesehen war. Denn, um als Fundament für eine Halbsäulenvorlage (sechsteiliges Gewölbe) zu dienen, ist der Vorsprung doch wohl zu umfangreich. Es bleibt also nur der Ausweg, daß der Beginn des Baues am Langhaus mit der frühesten Zeit des Baues am Bischofsgang zusammenfällt. Sonst bliebe nur die Möglichkeit, daß bereits der erste Architekt, der den französischen Plan übermittelt hatte, an zwei oblonge Gewölbe über dem Chorquadrat gedacht hätte und dieser Plan dann von dem zweiten rheinisch-westfälischen Architekten wieder aufgegeben worden wäre. Der Walkenrieder Architekt hätte dann den ersten Plan wieder aufgegriffen.

Der Bau des Langschiffes nach dem 1. Plan fällt offenbar an den Schluß der 2. Periode, da das Ornament sämtlicher Pfeiler spätromanischen Gepräges mit dem der Chornebenschiffe übereinstimmt, bis auf einige Ersatzstücke, die bei dem Planwechsel hinzukommen. Ihr Stil wird für die zeitliche Fixierung des Planwechsels wichtig werden, über die nun gesprochen werden muß.

Mit der Feststellung, daß das Langhaus nach dem ersten Plan tatsächlich bereits auch im aufgehenden Mauerwerk begonnen war, ist eigentlich die Frage, wann der Planwechsel stattgefunden hat, nur noch von untergeordneter Bedeutung, um so mehr als die gotische Bauperiode von 1274 für die Änderung nicht in Frage kommen kann. Daß überhaupt diese Möglichkeit erwogen werden konnte, ist in Anbetracht der Tatsache, daß die Verbreiterung der Seitenschiffe den Bau zum mindesten der unteren Teile des Querschiffes voraussetzt, verwunderlich, denn die Kapitelle für die Gewölberippen zeigen noch durchaus spätromanisches Gepräge. Es bleibt für die Planänderung also nur die Zeit etwa zwischen 1230 und 1250. Auf die irrtümliche Annahme eines Planwechsels im Zusammenhang mit der gotischen Bauperiode von 1274 hatte vermutlich die Tatsache geführt, daß die Überwölbung der Seitenschiffe in ausgesprochen gotischen Formen vorgenommen worden ist. Nun ist aber einmal gar nicht sicher, daß nicht schon vor der Bauperiode von 1274 gotische Formen angewendet wurden. Wir werden tatsächlich sehen, daß im ersten Joch der beiden Seitenschiffe und vor allem in denjenigen des nördlichen Seitenschiffes gotische Formen verwendet worden sind, die von denen der unmittelbar folgenden Joche durch ihr früheres Gepräge abweichen. Außerdem ist natürlich durchaus nicht gesagt, daß die Joche sofort überwölbt worden sind. Es scheint sogar, als sei man sich über die Art der Überwölbung zunächst nicht klar gewesen, habe zuerst vierteilige Gewölbe geplant gehabt und erst später im Zusammenhang mit einer anderen Gliederung der Außenwand eine 5. Zwischenrippe zu Hilfe genommen, wohl um eine Dachkonstruktion zu erhalten, die eine tiefere Herunterführung der Hochschiffenster ermöglichte. Auch das architektonische Detail der ersten beiden Seitenschiffsjoche im Süden und Norden oberhalb der Pfeiler stimmt nicht mit der Formengebung der nach Westen folgenden Joche überein. Zunächst die Arkadenbögen im ersten Mittelschiffsjoch. Sie sind aus sehr schmalen Quadern — etwa 40 an der Zahl — aufgemauert, die unterspitzen Bögen sind sehr unregelmäßig in der Form und haben eine starke Stelzung. Die übrigen zweifellos aus der Periode von 1274 stammenden Arkaden sind ungestelzt, haben normalspitze Form und bestehen aus doppelt so hohen sehr sorgfältig aufgemauerten Quadern. Der Unterschied fällt in die Augen. Ferner sind die Quergurte, die die ersten Joche von den westlichen Jochen trennen, anders gestaltet als die folgenden. Ihr Profil stimmt mit dem des westlichen und südlichen Vierungsbogens überein, während die nach Westen folgenden Quergurte in den Seitenschiffen ein anderes Profil zeigen[1]). Die erstgenannten Quergurte

[1]) Clemens, Mellin und Rosenthal, Der Magdeburger Dom. Abb. auf Lief. III, Taf. V, Abb. 28 u. 21, 27.

werden überdies von einer Art Unterzugsgurt begleitet, der einen gewissen Anschluß an die Chorpfeiler darstellt. Der Unterzugsgurt fällt bei den Quergurten der Westjoche fort. Es ist das aber nicht so ausschlaggebend, weil die Vorlagen des Pfeilers, wie wir sahen, sehr viel schmäler sind und das Fehlen des Unterzugsgurtes dadurch erträglich und verständlich wird.

Dann die Schlußsteine. Der Schlußstein im südlichen Seitenschiff zeigt das Brustbild des Erzengels Gabriel mit der stilisierenden Faltenbildung der älteren Plastik. Der Schlußstein im nördlichen Seitenschiff zeigt einen Pelikan mit naturalistischem Blattwerk, das jedoch noch nicht die entwickelte hochgotische Form der Periode von 1274 hat. Gerade die Entwicklungsstufe dieses Blattwerks beweist also, daß die Einwölbung der ersten Seitenschiffsjoche auf der Nord- und Südseite nicht erst in die hochgotische Periode von 1274 fallen kann. Es verhält sich nicht so, daß zwischen der Stilstufe der frühgotischen Ornamentik und der hochgotischen eine unüberbrückbare Kluft besteht, die auf einen Stillstand des Baues deuten würde, wie er durch eine allzu ängstliche Auslegung der wichtigen Nachricht vom Jahre 1274 erschlossen worden ist. Im Gegenteil sind gerade bei den verschiedenen naturalistischen Blattbildungen allmähliche Übergänge zu beobachten, die beweisen, daß der Bau wenn auch zögernd so doch ununterbrochen fortgeführt wurde. Die Stadien der Entwicklung des gotischen Blattwerks lassen sich etwa an dem Blattwerk einiger Kapitell des Chores und des Querschiffes, des Portals im südlichen Seitenschiff, der Dreipaßumrahmung der Marmormadonna im nördlichen Querschiff, des Pelikanschlußsteines und der Sockel an denjenigen beiden Figuren der klugen und törichten Jungfrauen verfolgen, die noch ihre alten Sockel haben. Erst dann folgt das Blattwerk der hochgotischen Periode von 1274. Eine bestimmte Zeit für die Erweiterung der Seitenschiffe gewinnen wir hierdurch allerdings noch nicht, schon darum nicht, weil die Einwölbung, wie gesagt, nicht im unmittelbaren Anschluß an die Erstellung der unteren Teile der Seitenschiffe erfolgt sein wird. Es gibt aber einen zuverlässigen Anhaltspunkt für die zeitliche Festlegung der Planänderung. Ihn bildet der Pfeiler nw_6, der auf der Westseite und Ostseite zwei Kapitelle über der $^3/_4$ Säulenvorlage hat, die zweifellos fortgeschrittener sind als die übrigen. Das auf der Ostseite ist von Hamann mit einem Kapitell des Naumburger Langschiffes zusammengestellt worden[1]). Die einfache Stilisierung der starren tektonischen Blätter findet sich in Magdeburg nur im Hochschiff des Chores. Auf eine wesentlich spätere Zeit als die zweite Bauperiode deuten auch die Köpfe des Kapitells auf der Westseite, die stilistisch in der Mitte zwischen dem Kopf des „BONENSAC“ am südwestlichen Vierungspfeiler und den Köpfen an den naturalistischen gotischen Kapitellen aus der Zeit um 1274 stehen. Diese beiden Kapitelle können keinesfalls mit den übrigen zusammen entstanden sein und stellen vermutlich Ergänzungsstücke dar. Auffallend ist auch das Profil des Kämpfers über nw_6 (Abb. 7). Es zeigt in der Schärfung des obersten Wulstes eine Annäherung an den gotischen Kämpfer.

[1]) Hamann-Rosenfeld, Der Magdeburger Dom 1910 Abb. 45 u. 46.

Nach all diesen Beobachtungen käme man also auf eine Zeit, welche der des Baues am Hochchor und am Querschiff entspräche, also etwa in das Jahrzehnt von 1240—50. Es ist auch eine sich oft wiederholende Erscheinung, daß mit dem Bau des Querschiffes die ganze oder teilweise Erbauung des ersten Langschiffjoches Hand in Hand geht, aus liturgischen und auch aus konstruktiven Gründen, da es zur Widerlagerung der Querschiffgewölbe von Bedeutung war. Es darf nun nicht verschwiegen werden, daß im Widerspruch zu der Datierung des Planwechsels das Vorhandensein von ausgesprochen hochgotischen naturalistischen Laubkapitellen an so entscheidenden Stellen wie an n_1 w_1 und n_1 w_2 (Abb. 8) steht, die jedenfalls wesentlich fortgeschrittener sind als die übrigen gotischen Formen der beiden Seitenschiffsjoche und den Blattformen an den Pfeilern der hochgotischen Periode sehr nahe stehen. Hier bleibt also ein scheinbarer Widerspruch, auf den hingewiesen werden muß. An dem Ergebnis, daß der Planwechsel in eine wesentlich frühere Zeit fallen muß, also in die 40er oder 50er Jahre, kann auch er nicht irre machen.

Es müßte nun noch auf die Ansicht Hamanns eingegangen werden, daß die Verbreiterung der Seitenschiffe und Arkaden unter dem Einfluß westfälischer Bauten, insbesondere des Münsterer Domes, stattgefunden habe. Es muß zugegeben werden, daß hier tatsächlich eine gewisse äußere Ähnlichkeit vorhanden ist. Zunächst ist aber der Planwechsel gar nicht zu der Zeit geschehen, in der sich die von Hamann erwähnten Anklänge westfälischen Charakters im Ornament nachweisen lassen, also in den 20er Jahren, denn gerade zu dieser Zeit ist das Langschiff nach dem ersten Plan mit den engen Arkaden und schmalen Seitenschiffen begonnen worden. Das Hauptargument gegen den Münsterer Einfluß sind aber die breiten Seitenschiffe, die es in Münster nicht gibt; die Seitenschiffe haben hier nicht einmal die halbe Breite des Langschiffes. In Magdeburg eröffnen die verbreiterten und erhöhten Arkaden den Blick aus der relativen Enge des Mittelschiffes in die weiten Räume der Seitenschiffe, die fast die Bedeutung von selbständigen Schiffen für sich in Anspruch nehmen können. In Münster liegt der Raumeindruck in dem kurzen zwischen die Querschiffe eingebetteten, zentralraumartig weiten Mittelschiff beschlossen: die Seitenschiffe und ihre Abschlußwände bilden fast nur den Reliefgrund, vor dem sich die Arkaden abheben. Es läßt sich wirklich kaum etwas von Magdeburg Verschiedeneres denken. Auch in Münster waren ehemals Zwischenstützen vorhanden gewesen, wie die bauliche Untersuchung ergab. Sie sind dann später beseitigt worden. Lübke[1]) hat das nachgewiesen. Er irrt sich allerdings sehr in der Ausdehnung der Planänderung und findet nur Worte des Tadels für sie. Der wahre Grund für die Wegnahme der Zwischenstütze in Münster lag wohl kaum in dem Bedürfnis nach Einbeziehung der Seitenschiffe in das Mittelschiff, als vielmehr vor allem in dem Bestreben nach strafferer, einheitlicherer Gliederung der Wand, nach Betonung der Wandmitte und stärkerer räumlicher Zusammenfassung des Mittelschiffes. In Magdeburg war die Breite des Mittelschiffes in der ersten Bauzeit festgelegt. Die spätere Erhöhung des Hochschiffes und die

[1]) W. Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, 1853, S. 130.

hierdurch bedingte Verschiebung der Proportionen hatte eine starke Einengung des Mittelschiffsraumes zur Folge, und der Architekt wollte diesem Mangel offenbar durch gewaltsame Öffnung des Raumes nach den Seitenschiffen zu begegnen. Diese machen sich jetzt in der freien und weiten Gestaltung so beherrschend geltend, daß das Mittelschiff in seiner im Verhältnis zur Höhe geringen Weite den Seitenschiffen gegenüber räumlich sehr stark zurücktritt. Es liegt also in Münster und Magdeburg nicht einmal eine der Zeit gemeinsame analoge Tendenz vor, wie z. B. Dehio gemeint hat, da in Magdeburg von einer Flucht aus der Enge des Mittelschiffes in die weitgedehnten Seitenschiffe gesprochen werden kann, während in Münster im Gegenteil eine stärkere Vereinheitlichung des Mittelschiffsraumes erstrebt wurde.

Im Zusammenhang mit dem Planwechsel in Magdeburg steht übrigens die Aufgabe der Emporen im Langschiff. Daß dieser Plan nicht schon während der vorhergehenden Bauperiode gefaßt worden ist, wie Hamann mit dem Hinweis auf die triforienartige Gestaltung im Nordteil der Empore des nördlichen Querschiffes gemeint hatte, erhellt daraus, daß die letztere zeitlich vor dem Bau des Bischofsganges entstanden ist und nicht etwa nachher. Das wird durch ihren Zusammenhang mit dem ersten Emporenplan, von dem sich die Reste an dem nordöstlichen Vierungspfeiler erhalten haben, klar bewiesen. Das entsprechende Triforium an der gleichen Stelle im südlichen Querschiff ist erst nach dem Bischofsgange entstanden und stellt eine symmetrische Wiederholung des nördlichen Querschiffes dar. Ob die Aufgabe der Emporen mit der Grund zur Erweiterung der Seitenschiffe gewesen ist oder ob das Umgekehrte der Fall war, läßt sich allerdings nicht entscheiden. Man möchte das letztere annehmen. Der Baumeister, der für diese interessante Bauperiode, der der Bau der Querschiffe und die Planänderung im Langschiffe angehört, in Frage kommt, kann kein anderer sein als der am südwestlichen Vierungspfeiler dargestellte Baumeister, der zu Unrecht bisher für den Bischofsgang in Anspruch genommen worden ist. Auf die Ähnlichkeit der Köpfe an dem Kapitell des Pfeilers nw_6 mit dem der Architektenfigur habe ich oben hingewiesen[1]).

[1]) Die Autorschaft dieses Baumeisters an der Bauperiode in dem angegebenen Umfang vermutet auch P. J. Meier, wie ich aus einer freundlichen Zuschrift ersehe. Die Benennung dieses Baumeisters mit dem Namen Bonensac kann nicht aufrecht erhalten werden, da die Inschrift in ihrer jetzigen Form nicht vor dem 16. Jahrhundert entstanden sein kann und auch die Form des Namens kaum in das 13. Jahrhundert zurückreicht, worauf Günther Deneke (Gesch. Bl. für Stadt und Land Magdeburg XLV, 1910, p. 337ff.) aufmerksam gemacht hat.



ZUR GESCHICHTE DER BUCHMALEREI IN DER ZEIT D. SÄCHSISCHEN KAISER

Von PERCY ERNST SCHRAMM

Mit 4 Abbildungen auf Tafel 20—21

Seitdem W. Vöge im Jahre 1891 seine eingehende Arbeit über die große Malerschule vorlegte, deren Lokalisierung auf der Insel Reichenau jetzt gesichert ist, hat sein Versuch, nicht nur eine Handschrift zu bearbeiten, sondern zugleich um diese ihre Verwandten herumzugruppieren, in hohem Maße anregend gewirkt, so daß sich heute eine ganze Reihe von Schulen und Unterschulen, die sich untereinander wieder wechselseitig angeregt haben, aussondern lassen[1]).

[1]) Hier kommen in Betracht — im folgenden ohne: a. a. O. zitiert — J. R. Rahn, Das Psalterium Aureum von St. Gallen (ebd. 1878); K. Lamprecht, Der Bilderschmuck des Cod. Egberti zu Trier und des Cod. Epternacensis z. Gotha (Jahrb. des Ver. v. Altt.freunden in den Rheinlanden H. 70, Bonn 1881) S. 56—112; F. X. Kraus, Die Miniaturen des Cod. Egberti (Frbg. i. B. 1884); St. Beissel, Die Bilder der Hs. des Kaisers Otto im Münster zu Aachen (ebd. 1886); W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um d. Wende d. 1. Jahrt. (Westdeu. Z. f. Gesch. u. Kunst Ergh. VII, Trier 1891, zitiert Vöge); E. Braun, Beitr. z. Gesch. d. Trierer Buchmal. im früheren Ma. (ebd. IX, 1896), dazu W. Vöge im Repert. f. Kunstwissensch. XIX (1896) S. 125—34; H. V. Sauerland u. A. Haseloff, Der Psalter Erzb. Egberts v. Trier (ebd. 1901); G. Swarzenski, D. Regensburger Buchmal. des 10. u. 11. Jahrh. (Leipzig 1901); Ders., Reichenauer Malerei u. Ornam. im Übergang von d. Karol. z. Otton. Zeit (Repert. XXVI, 1903, S. 389ff., 476ff.); G. Leidinger, Das sog. Evangeliarium Kaiser Ottos III. (Münch. o. J., Miniaturen aus Hss. d. Kgl. Hof- u. Stbibl. in M., Heft 1); Ders., Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. (ebd. o. J., Heft 5); E. Heinr. Zimmermann, D. Fuldaer Buchmalerei in karol. u. otton. Zeit (Diss. Halle 1910, S. D. aus dem Kungstgeschl. Jahrb. der k. k. Zentralkomm.); Ad. Merton, D. Buchmalerei in St. Gallen vom 9.—11 Jahrh. (Leipzig 1912); F. Landsberger, Der St. Galler Folchart-Psalter (St. Gallen 1912); A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen aus d. Z. d. karol. und sächs. Kaiser (Berlin 1914ff.); H. Wölfflin, Die Bamberger Apokalypse. E. Reichenauer Bilderhs. v. J. „1000" (Münch. 1918, 2. Aufl. 1921); H. Ehl, Die Otton. Kölner Buchmal. (Bonn u. Leipzig 1922, Forsch. z. Kunstgesch. Westeuropas IV); M. Burg, Otton. Plastik (ebd. 1922, ebd. III); — Auf die mehr als naive Umdatierung der zu behandelnden Hss. in das 12. Jh. von A. Marignan, Études sur l'hist. de l'art allemand (Stud. zur Kunstgesch. 162, Straßb. 1913) brauche ich mich nicht einzulassen. Wegen ihrer Abb. nützlich sind die Bücher von M. Kemmerich, Die frühmal. Porträtmalerei in Deu. (Münch. 1907) und Die frühmal. Porträtplastik in Deu. (Leipz. 1909), zu denen eine Reihe von Aufsätzen kommt, die in den Deu. Gesch.blättern XVIII (1917) S. 6, Anm. 1 verzeichnet sind und von denen: Wie sah Kaiser Otto III. aus? (Die Christl. Kunst III, München 1906—07, S. 200—13) besonders genannt sei. Auf den Text lasse ich mich im folgenden nicht ein, da Fragestellung und Methode völlig andere sind, wenn K. auch vielfach zu denselben Zuschreibungen gekommen ist — jedoch mit einer Beweisführung, die mir ganz ungenügend scheint. Für die Siegel vgl. O. Posse, Die Siegel d. deu. Kaiser und Kge. (Dresden 1909ff.), für die Bamberger Hss. H. Fischer, Die königl. Bibl. in B. u. ihre Hss. (Zentralbl. f. Bibl.wesen XXIV, Lpz. 1907, S. 364ff.), ausgebaut in einem Vortrag ebd. 18. II. 1914: Ein Gang durch die Hss.schätze der K. Bibl. Bbg. (Auszug in: Bamberger Tageblatt 1914 Nr. 41—4). — Aufrichtigen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. A. Warburg und der Bibl. Warburg in Hamburg, die mir Photographien aus Bamberg, Berlin und Paris beschaffte, Herrn Dir. Dr. Fischer in Bamberg, der neben der Erlaubnis zum Photographieren wiederholt in bereitwilligster Weise Auskünfte gab und mir das Mskr. seines leider so versteckt gedruckten Vortrages zur Einsicht überließ, ferner Herrn Dr. F. Saxl und Herrn Dr. E. Panofsky für vielerlei Anregungen und Hinweise. — Dieser Aufsatz bildet die Grundlage zu einer Arbeit: Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Ma., die in „Bibl. Warburg-Vorträge 1922/23" erscheinen wird.

Für die Geschichte des früheren Mittelalters folgt aus dieser kunsthistorischen Bearbeitung reicher Gewinn, denn es ergeben sich Einblicke in das geistige Sonderleben der einzelnen Landschaften und in die kulturellen Unterschiede ihrer Entwicklung, wie sie in solcher Deutlichkeit in den anderen Gebieten des geistigen Lebens nicht gewonnen werden können. Die Kunstschulen haben in viel geringerem Maße den intereuropäischen Anstrich der mittelalterlichen Wissenschaft und den an Arbeitsstätte, Material und Technik nicht gebundenen Charakter der Literatur, und deshalb sind gerade sie im 10. und 11. Jahrhundert die besten Zeugen für die sich im Territorialen verfestigende Kultur, die nicht mehr wie in Karolingischer Zeit allein durch die Energie des Hofes und einiger großer kirchlicher Stätten gefördert wird. Die Beobachtung dieser Entwicklung ist deshalb so wichtig, weil ja im 10. Jahrhundert durch den eigenartigen politischen Lauf die nicht mehr rückgängig gemachte Entscheidung darüber gefallen ist, daß die aus der kurzen Einheit des Karolingerreiches herausgebrochenen, historisch oder zufällig bedingten Untereinheiten, die Landschaften, eines der wichtigsten, bis heute lebendigen Elemente für unsere Geschichte geworden sind. Daneben spiegelt sich in der Geschichte der Kunst deutlicher als auf anderen Gebieten, wie die aus der karolingischen Zeit hinübergerettete Kultur von neuem spätantike und byzantinische, also mittelbar spätantike Einflüsse verarbeitet. Es ist ein Prozeß, aus dem langsam, aber Schritt für Schritt eine ganz neue Welt hervorgeht, die sich soweit von ihrer geistigen Heimat entfernt, daß man sie nicht mehr vom ausgehenden Altertum her verstehen kann, sondern nur als eigene Epoche, als Mittelalter. Und noch weiter bietet die Kunstgeschichte eine deutliche Illustration des bedeutsamen Vorganges, wie das Herrschergeschlecht, das auf einem erst jüngst der christlich-abendländischen Welt entschlossenen Boden, dem sächsischen, erwachsen ist und das entgegen den fränkischen und bayrischen Herrschaftsversuchen[1], entgegen wiederholten Revolten gegen die sächsische Führung des Reiches sich durchzusetzen wußte, — wie diese kraftvolle Dynastie von Geschlecht zu Geschlecht in steigendem Maße in den geistigen Reichtum der von ihr geleiteten Welt hineinwuchs und dann der Kunst durch Aufträge und Förderung eine Blüte bereiten half, wie sie gerade auf dem Gebiete der Buchmalerei einen großartigen Höhepunkt bedeutet.

Die Geschichtsforschung kann bei der Aufhellung dieser Zusammenhänge zu ihrem Teil mitarbeiten, indem sie der Kunstgeschichte bei der Festlegung der Daten und Entstehungsorte für die einzelnen Handschriften hilft — ist es doch gerade im Jahrhundert der sächsischen Kaiserzeit ein besonderer Übelstand, daß die Forschung sich kaum auf ein völlig gesichertes Datum stützen kann und daß sie daher vor allem auf stilistische Argumente bei der Feststellung von Abhängigkeiten innerhalb der einzelnen Schulen und von Beeinflussungen durch die Nachbarschulen angewiesen ist. Den Mangel eines chronologischen Gerüstes muß dann die Überzeugung von einer Logik der Stilentwicklung er-

[1]) Durch eine neue Entdeckung ist auf diese Entwicklung ein ganz neues Licht gefallen, vgl. Vorbericht von A. Hofmeister in: Histor. Zeitschr. B. 126 (1922) S. 346f., jetzt H. Breßlau, Die ältere Salzburger Annalistik (Abh. der Berliner Akad. 1923, Phil.-hist. Kl. Nr. 2).



setzen, die, — wenn übertrieben — die Vielheit der Erscheinungen nicht in Rechnung stellt und bei ungenauen Prämissen — wie es geschehen ist — zu einer Verzeichnung der historischen Entwicklung kommen muß. Diese Gefahr ist deshalb so groß, weil durch die immer von neuem wiederholten Anlehnungen an ältere Vorbilder und den dadurch wieder auftretenden, altertümlicheren Charakter, sowie bei dem Nebeneinander mehrerer Schulen die Feststellung der Zusammenhänge so schwer, die Vertauschung von Geben und Nehmen, von Alt und Jung so leicht ist.

Es sollen deshalb im folgenden einige historische Beobachtungen vorgelegt werden, die geeignet erscheinen, die Empfänger einiger besonders wichtiger Handschriften, die noch immer umstritten sind, bestimmt festzustellen, die Jahre der Entstehung genau zu umgrenzen und auch eine Begründung für Zeit und Arbeitsort des Meisters des Registrum Gregorii zu bringen, der in der Buchmalerei um die Jahrtausendwende einer der führenden Künstler ist und nach dessen Jahren sich der Beginn der Blüte in der Kölner Schule bestimmt. Dafür wird es nötig sein, auch die Frage nach dem Maß der Porträtähnlichkeit in den Herrscherbildern und nach den in ihnen ausgedrückten Gedanken zu streifen.

I.

Inschriftlich gesichert ist die Herstellung des Perikopenbuches aus der Reichenauer Schule in München (Cod. lat. Mon. [Clm.] 4452, Cimelie 57) für Heinrich II. innerhalb seiner Königszeit, also 1002—14[1]). Die von W. Vöge festgestellte, enge Beziehung dieser Prachthandschrift zu der Bamberger Apokalypse (Cod. Bamb. Bibl. 140, olim A II 42) geht nach H. Wölfflins Untersuchung soweit, daß es sich um denselben Künstler handelt, der nach dem stilistischen Befunde erst die Apokalypse und dann nach mehreren Jahren, welche die Reifung des Stiles voraussetzt, auch den Codex Heinrichs II. ausgemalt haben soll[2]). Man hat aus dem Deckel der Apokalypse, die diesen Herrscher und seine Gattin als Stifter nennt[3]), ohne weiteres geschlossen, daß auch die Handschrift für Heinrich hergestellt sein müßte. Wenn dies auch möglich ist, kann es sich natürlich ebensogut um eine Bestellung seines Vorgängers Otto III. handeln, dessen Bibliothek ja an Heinrich gekommen ist[4]) und dessen früher Tod die Ablieferung verhindert haben kann. Vergleichen wir die beiden Herrscherbilder in diesen Handschriften, so haben wir in der Apokalypse einen jugendlichen, bartlosen, dagegen im Perikopenbuch einen älteren, dem H. Joseph ähnlichen[5]) Mann mit Backen- und Schnurrbart, wie wir es ähnlich in den

[1]) Leidinger H. V., wo alle Lit., dazu Tafel 1, auch Kemmerich, Malerei S. 74 (Ausschnitt), Vöge S. 123, über die Zeit bes. A. Chroust, Monumenta Palaeograph. I. Abt. 20. Lief. (Münch. 1905) T. 5—6.

[2]) Wölfflin Einl. S. 8, auch Vöge S. 139ff.

[3]) Henric et Kunigunt/Haec tibi munera promunt, s. Wölfflin ebd.

[4]) L. Traube, Paläogr. Forsch. IV: Bamb. Fragmente . . . des Livius. in: Abh. der K. Bayer. Ak. d. Wiss. III. Kl. XXIV (München 1894); Fischer S. 373ff.

[5]) Darauf macht Vöge S. 309 unter Betonung des Unterschiedes in der Bartwiedergabe aufmerksam. Er begründet das einmal durch die wirkliche Ähnlichkeit Heinrichs mit jenem Typus, die man aus seinen anderen Bildern anzunehmen hat (Abbgen bei Kemmerich, Malerei S. 74—86) und dann



Abb. 1. Widmungsbild der Bamberger Josephus-Handschrift (Class. 79, olim. E. III. 16)

übrigen für Heinrich II. gesicherten Codices finden. Man hat an der Bartlosigkeit des anderen Bildes keinen Anstoß genommen, da man noch ein anderes Widmungsbild in Bamberg von demselben Typ auf Heinrich II. deuten zu müssen glaubte. Da es sich hier jedoch — wie im folgenden gezeigt werden soll — um ein Bild Ottos III. handelt, kann man die Bartlosigkeit in der Apokalypse nicht unberücksichtigt lassen, zumal ja derselbe oder jedenfalls ein ihm sehr nahestehender Maler einige Jahre später für Heinrich II. den Josephähnlichen Kopf malte. Da aber über die Frage der Porträtähnlichkeit oder der typischen Darstellung die Meinungen auseinander gehen, legen wir das Hauptgewicht auf ein historisches Argument, das Otto III. als den in der Apokalypse Dargestellten erweist.

Das Bildschema des Perikopenbuches unterscheidet sich in einer bemerkenswerten Einzelheit von der Apokalypse. Im Oberstreifen hat Christus den Platz des Herrschers eingenommen, der mit seiner Gattin — von Petrus und Paulus eingeführt — herantritt, um von Christus gekrönt zu werden. Das Wesentliche dieser Komposition liegt schon in einem Elfenbeinrelief mit der Darstellung Ottos I. vor, die mit guten Gründen ebenfalls der Reichenau zugewiesen ist und uns in anderem Zusammenhang noch weiter beschäftigen wird. Das dort nicht benutzte Motiv des Aufsetzens der Krone begegnet uns dagegen in einem von der byzantinischen Kunst abhängigen Relief Ottos II[1]). Es handelt sich also in diesem Punkte um eine Bereicherung des Schemas der Apokalypse mit schon früher verwandten Motiven, die zu einem neuen Bild zusammengestellt worden sind. Der wichtige Gegensatz, der sich so zwischen den beiden Bildern heraushebt, ist der Umstand, daß der Herrscher von seinem zentralen Thronsitz verdrängt wird und daß er nun seine Krone von Christus unter Assistenz der Apostelfürsten bekommt, während sie es gerade in der Apokalypse sind, die dem in der Mitte thronenden Herrscher die Krone aufsetzen. A. Chroust[2]) hat die Gestalten der Apostelfürsten mit der Gründung Bambergs zusammenbringen wollen. Es ist sehr gut denkbar, daß dieser Umstand für das Perikopenbuch zu erwägen ist. Aber es genügt nicht, um die in der Apokalypse ausgedrückte Herleitung der Herrschergewalt von den Aposteln, die ja in dem späteren Blatt aufgegeben ist, zu begründen. Die historische Tatsache, welche dies allein verständlich machen kann, ist der Titel Servus Apostolorum, den Otto III. im Januar 1001 annahm und bis zu seinem Tode führte, und der von solcher Wichtigkeit war, daß er allmählich selbst den anfangs noch daneben weitergeführten Imperatortitel verdrängte.

Es wird an anderer Stelle eingehend zu begründen sein[3]), daß selbst A.

durch die Vermutung einer leisen Anspielung auf Heinrichs Verhältnis zu seiner jungfräulichen Gattin. Dies Argument ist jedoch nicht stichhaltig, da H. in Urkunden noch seine Erwartung von Nachkommen ausdrückt.

[1]) Musée Cluny, Abb. Pflugk-Harttung, Weltgesch. Ma. S. 221; Jäger, Weltgesch.[2] II, S. 123; G. Schlumberger, Nicéphore Phocas S. 651; Kemmerich, Plastik S. 44, dazu K. Uhlirz, Jahrb. d. Deu. Reiches unter Otto II. (Leipzig 1902) S. 209 A. 61.

[2]) A. a. O. T. 2—4.

[3]) Ich hoffe, dies in einer Arbeit: Kaisertum, Rom und Antike näher begründen zu können.



Hauck, der zuerst den politischen Kern des Titels heraus spürte und ihn nicht einfach als eine für Ottos asketische Neigungen markante Demutsfloskel abtat, den wahren Gehalt und den ganz realen Sinn desselben noch nicht durchschaut hat. Wenn wir die sich hierüber ergebenden Resultate zusammenfassen, so zeigt sich, daß Otto III. während seiner Reise nach Gnesen, die in dem Besuch der Adalbertreliquien ihr markantes Ereignis, in der staats- und kirchenpolitischen Neuordnung des Verhältnisses Polens zum Reich ihre eigentliche Bedeutung hatte, die Bezeichnung Servus Jesu Christi secundum voluntatem Dei führte, die aus den Überschriften der Apostelbriefe im Neuen Testament entlehnt war. Als dann im Anfang des Jahres 1001 das Verhältnis des Kaisers zum Kirchenstaat, dem Gute Petri, geklärt und auch das dem H. Petrus übergebene Ungarn gleichsam als ein „apostolisches" Königtum in das Gefüge des Reiches und der Kirche aufgenommen wurde, griff man den inzwischen wieder fallengelassenen Titel in der markant geänderten Form Servus Apostolorum wieder auf, bei dem in erster Linie an die beiden römischen Apostelfürsten gedacht war. Damit wurde dem geistlichen Vikar Petri ein weltlicher zur Seite gestellt, wurde dem Kaiser die bisher durch Pakten oder Macht festgelegte Kompetenz an dem Gute Petri gesichert, und zugleich war eine Form gefunden, in der die Gewinne der christlichen Expansion dem Reiche ebenso wie der Kirche eingefügt werden konnten. Dieser nach Ottos Tod sogleich preisgegebene Versuch einer ideellen Erhöhung des Kaisertums und zugleich einer Lösung des bisher noch nicht scharf formulierten Verhältnisses zum Papsttum ist es, der in der Bamberger Apokalypse die Krönung des Herrschers durch die Apostelfürsten verständlich macht. Wir können daher diese Handschrift sehr genau datieren: Januar 1001 bis Februar 1002, also zwischen der Annahme des Titels und dem Bekanntwerden des Todes Ottos auf der Reichenau. Da der Plan in Italien gefaßt wurde und der Reichenauer Künstler erst von dorther Kunde haben mußte[1]), ist die Arbeit wohl frühestens im Frühjahr begonnen, so daß ihre Ablieferung an Otto III. schon aus chronologischen Gründen sehr zweifelhaft erscheinen muß. Damit erklärt sich dann sehr gut, daß erst Heinrich II. den Deckel anfertigen ließ, daß in seinem Perikopenbuch die Apostel nur noch assistieren, daß in diesem Codex der jugendlich-bartlose, so gut zu dem im Alter von 22 Jahren verstorbenen Otto III. passende Kopf durch das bartumsäumte Gesicht eines älteren Mannes ersetzt ist. Ob wir in den beiden Apostelfiguren nur eine Fortwirkung des Apokalypsenschemas oder ob wir in ihnen einen Hinweis auf Bamberg, also auf die Zeit von 1007 an zu sehen haben, läßt sich nicht bestimmt entscheiden. Zum letzteren paßt der stilistische Hinweis Wölfflins, der zwischen beiden Handschriften einen Zwischenraum von mehreren Jahren fordert, was uns gleichfalls in die Zeit um 1007 führt.

Der erste Erfolg ist, daß wir nun ein sicheres Zeugnis dafür haben, wie man

[1]) Im Febr. 1001 verließ Bischof Bernward v. Hildesheim, auf dessen Mitwirkung bei der Titeländerung unten zurückzukommen ist, den Kaiser und reiste über Vercelli nach Deutschland; danach könnte er sehr gut die Bestellung überbracht haben, vgl. Thangmari Vita Bernwardi c. 25f. Mon. Germ. SS. IV, S. 770f.



in der Reichenauer Schule Otto III. darstellte. Damit haben wir nun endlich ein tragfähiges Argument gefunden, um das „sog. Evangeliar Ottos III." in München (Clm 4453, Cimelie 58)[1]), das gleichfalls von zwei Reichenauer Künstlern hergestellt wurde und dessen Zuschreibung an Otto III. oder Heinrich II. seit langem umstritten ist, dem letzten Ottonen zuzuweisen. Wenn dies auch durch mancherlei Erwägungen schon plausibel gemacht worden ist, so fehlte es bisher an einem Argument, das mit Entschiedenheit Heinrich II. ausschloß. Wenn wir nun aber sehen, daß der Gesichtstyp dieses Manuskripts einer für Otto gesicherten Handschrift aus derselben Schule völlig entspricht, einer anderen bestimmt für Heinrich II. gearbeiteten völlig widerspricht, so kann es sich nur um Otto III. handeln. Ist nun das Evangeliar oder die Apokalypse das ältere Bild? In der Münchener Handschrift ist noch keine Anspielung auf den Servus Apostolorum enthalten, dafür finden sich in deren Herrscherbild noch die beiden Geistlichen und die beiden Krieger, die schon in dem Aachener Evangeliar[2]), der Stammhandschrift der Reichenauer Liuthargruppe, vorkommen. Die Frauengestalten, die in dem Unterstreifen des Bamberger Bildes stehen und in dem Vers als Gentes bezeichnet werden, sind im Evangeliar auf dem Nebenbild vereinigt und als Personifikationen von Ländern durch beigeschriebene Namen gekennzeichnet. Ihre Anordnung entspricht ganz der der heiligen drei Könige, die in der Reichenauer Schule bis in Einzelheiten gleich dargestellt sind[3]). Werden wir in dem auf alte Tradition zurückgehenden Bilde der drei Könige den Grund für das Huldigungsmotiv und die reihenförmige Anordnung der Gestalten zu sehen haben, so finden sich durch Namenbeischriften kenntlich gemachte, Füllhörner tragende Personifikationen von Ländern im Codex Aureus des 9. Jahrhunderts, der aus dem Besitz Karl d. K. an das Kloster St. Emmeran in Regensburg kam (jetzt Clm 14000—Cim. 55)[4]). Dieser konnte Otto III. sehr wohl bekannt sein[5]) und ist auch unter Heinrich II. für ein Bild

---

[1]) Leidinger H. 1, ebd. S. 5—12 die ausgedehnte Lit. über den Empfänger; das Kaiserbild auch ders., Meisterwerke der Buchmalerei (München 1921) T. 5 (farbig); weitere Abb. zitiert: Neues Archiv f. ält. deu. Geschsk. XXXIII S. 486, Nr. 9; H. Ehl, Älteste deu. Malerei (Orbis pictus 10, Berl. 1923) T. 30; vgl. Vöge S. 13ff.; G. Dehio, Gesch. d. deu. Kunst I (1919) Text S. 161.

[2]) Über dieses s. u.

[3]) Vöge S. 213, Leidinger H. 1 T. 18, H. 5 T. 10—1 (ebenfalls in zwei Bilder zerlegt); H. Kehrer, Die Hgn. drei Könige II (Lpz. 1909) S. 109ff., bes. 112: Evangelistar Wolfenbüttel (= Vöge Nr. IV, S. 136ff.), wo der vorderste Kg. wie die vorderste Frau die Schale auf einem Tuche trägt; vgl. dazu Vöge S. 213f.; ebd. S. 92, daß die Trierer und die Aachener Handschrift das Bild noch nicht haben, das aber im Codex Eptern., (s. Lamprecht) von 983—91 (s. u.), auch in dem Cod. von Poussay (Kehrer a. a. O. S. 108, älter als Cim. 58, s. u.), ebenso um 975 in der selbständigen Fuldaer Schule (Zimmermann S. 11, 17, 43) schon vorhanden ist. Die Huldigung der drei Könige geht auf frühchristl. Zeit zurück. — Daraus ergibt sich, daß man die Kniebeugung der Nationen vor Otto III. nicht mit Dehio a. a. O. als byzantinisch bezeichnen kann; vgl. unten die Anm. zum Bild des Everger.

[4]) F. F. Leitschuh, Gesch. d. karoling. Malerei (Berl. 1894) S. 246; Cod. Aureus hg. von G. Leidinger (München 1922); E. Heyck, Deu. Gesch. I (1905); Nouveaux Mélanges d'arch., d'hist. et de lit. p. p. le P. Ch. Cahier (Paris 1874) T. 6.

[5]) Otto besuchte vor seinem Romzug 996 den Abt Ramwold von St. E., siehe Arnoldus de St. E. Lib. II (Mon. Germ. SS. IV, S. 566).



dieses Herrschers kopiert worden[1]). Da es sich hier nur um zwei symmetrisch angeordnete Frauengestalten handelt, könnten aber auch Münzen der römischen Kaiserzeit mit den drei Füllhörner tragenden Monetae oder sonstige Darstellungen von weiblichen Länderpersonifikationen, wie wir sie aus den Nachzeichnungen der Notitia dignitatum des 5. Jahrhunderts kennen, eingewirkt haben.

Diesen Motivvorbildern steht nun das Münchener Bild näher als das Bamberger, das die Männerfiguren nicht mehr, dafür aber die Apostel wegen des neuen Titels hat und die Frauen in zwei Paaren aufstellt, wie es die früheren Darstellungen noch nicht zeigen. Dagegen werden wir, wenn wir im weiteren Verlauf in dem Chantilly-Bild das Mittelglied erkannt haben werden, verstehen, wie sich das Bildschema des Evangeliars schrittweise zu dem der Apokalypse umbilden konnte.

Das Münchener Evangeliar ist demnach nicht nur bestimmt für Otto III. hergestellt, es ist auch eher als die Apokalypse — also vor 1001 – aus der Reichenauer Werkstatt hervorgegangen.

Wenn wir nun schon zwei für Otto III. gesicherte Handschriften haben, so müssen wir auch das Widmungsbild der Bamberger Josephushandschrift (Class. 79, olim E. III. 16, fol. 1)[2]) in diesen Zusammenhang miteinbeziehen, das gleichfalls der Reichenauer Schule zugewiesen werden muß[3]) und das sich nur in den Einzelzügen von dem Bildschema des Münchener Evangeliars unterscheidet (Abb. 1). Auch hier haben wir die Verteilung auf zwei Seiten, die vorn in den sonst nicht illustrierten Codex eingeheftet worden sind. Sie sind der Breite nach 19 cm über dem unteren Rande geknickt, was vor der Einbindung geschehen sein muß. Ferner ist die eine Rückseite — die andere ist durch Bekleben mit Papier nicht sichtbar — durch rot- und schwarztintige Skizzen von Köpfen und Tieren ihres festlichen Charakters beraubt[4]). Diese Verunstaltungen

[1]) Swarzenski, Nr. 1, 20; Venturi, Storia dell' arte II S. 346.

[2]) F. Leitschuh, Führer durch die kgl. Bibl. zu Bamb.[2] 1889 S. 77; F. Leitschuh und H. Fischer, Kat. der Hss. der kgl. Bibl. zu Bamb. (ebd. 1895ff.) I_2 S. 86f., berichtigt I 3 S. 45; Fischer S. 368ff.; Derselbe, Vortrag (Nr. 42); Abb. des Herrscherbildes K. F. Becker, Weltgesch. neubearb. v. K. H. Grotz und I. Miller IV, S. 87; Ausschnitt Kemmerich, Malerei S. 68 — Größe der Blätter 31,5 × 24, der Bilder 25,5 × 19 cm.

[3]) Vöge S. 16: „sicher stammt diese Darstellung nicht aus derselben Schule, welche Cim. 58 geschaffen hat"; danach Haseloff S. 74; dagegen Swarzenski S. 71 A. †: „Es ist mir unbegreiflich, wie Vöge dieses Bild . . . bei der ganz engen technischen und stilistischen Verwandtschaft mit dieser, seiner Schule ausdrücklich absprechen konnte". Das Bild zeigt einen dicken, daher viel beschädigten Farbenauftrag, der bei schiefer Lage einen firnisartigen Reflex erzeugt, wie er bei den anderen Bamb. Hss. von der Reichenau nicht in so auffälliger Weise vorkommt, — am ähnlichsten noch Tropar Mss. lit. 5, olim Ed. V 9 — die Reichenauer Herkunft der Hss. selbst s. Anm. 1 der fg. S.

[4]) Neben einer Photogr. kann ich mich hier und im folgenden auf die gütigen Mitteilungen des Herrn Dir. Dr. Fischer stützen. — Links am Rande ein mit schwarzer Tinte gezeichneter Halbprofilkopf, der nach links oben blickt, Vom Gewand ist nur der mehreckige Gewandsaum angedeutet. Die gescheitelten Haare fallen nach rechts in drei lockigen Windungen herab, in die die Haare eingestrichelt sind. Danach ist die Gleichzeitigkeit des Kopfes zweifelhaft. Das übrige mit roter Tinte: ein sehr roher Tierrumpf mit vogelähnlichem Kopf und stöckerigen Vorderbeinen, eine etwas bessere, zum größten Teil ausradierte Taube, an ihrem Schnabel eine heraldische Lilie, darüber die Andeutung eines zweiten Vogels, alles ohne Zusammenhang.

der auch in ihren Malereien beschädigten Blätter ist nur durch die Annahme verständlich, daß das Herrscherbild ursprünglich für einen anderen Zweck bestimmt war, dann aber liegen blieb. Das hat dann aber nicht gehindert, daß man es doch noch für eine Handschrift, die von wesentlich weniger feierlichem Charakter wie die geistlichen Prachthandschriften war, verwandte[1]). Wegen dieser Verzögerung der Verwendung ist es nicht möglich, die noch teilweise erhaltene Beischrift über dem Kopf (Hei. r. chus), welche in weiß auf den Goldgrund aufgetragen ist, für die Entstehungszeit des Bildes anzuführen, denn es muß damit gerechnet werden, daß sie erst eingefügt wurde, als man das Blatt einheftete. Man muß dabei beachten, daß sowohl das Münchener Evangeliar wie die Apokalyse einer solchen Beischrift entbehren und daß das einzige benannte Bild, das wir gleich zu betrachten haben werden, zum Namen Ottos den Titel fügt. Deshalb müssen wir uns für die Frage, für wen das Bild ursprünglich bestimmt war, auf andere und sichere Argumente stützen. Diese liefert uns der Vergleich mit dem Münchener Bilde. Hier und dort, wie auch in der Apokalypse haben wir den gleichen, bartlos-jugendlichen Gesichtstyp, nicht den Josephskopf, den dieselbe Reichenauer Schule für Heinrich II. verwandte. Das zeigt schon, daß das Bild ursprünglich Otto III. darstellen sollte. Ein Vergleich der beiden Bilder lehrt — dies bestätigend und weiterführend —, daß das Bamberger Bild das ältere ist.

Der Gesamteindruck[2]), den die Herrscherfigur des Josephuscodex macht, ist körperlicher; die Beine wie der linke Arm wachsen organischer aus dem Rumpf heraus, während durch das weitere Ausholen der den Stab haltenden Rechten die Gestalt mehr von der imponierenden Haltung und Majestät spätantiker Herrscherdarstellungen bewahrt hat. Dafür zeigt aber das Evangeliar, in dem der Zusammenhang der Kniee mit dem Rumpf, des linken Ellbogens mit der Schulter verdunkelt ist, in allen Einzelheiten Verbesserungen. Durch die Milderung der Pose in der Stabhaltung und durch die Auswärtskehrung und Erhebung der linken Hand mit dem Reichsapfel ist der Körper ausbalanziert, wie es die Symmetrie des Bildes erfordert. Die scharfe Diagonale des Mantels vor der Brust, das spitze Dreieck, welches dieser ähnlich wie auf einigen Diptychen der

[1]) Das Pergament der Bilder ist mehr lederartig, rauher, das des Textes weiß und glatt. Dieser ist von mehreren Händen geschrieben, deren erste der des Cod. Mon. lat 4454 (Probe bei Chroust a. a. O. I, Lief. 20, T. 8), einer Reichenauer Hs., sehr nahe steht, so daß die Herstellung des Textes ebendort keinem Zweifel unterliegt, wie auch ein Vergleich mit den übrigen Hss. der Reichenau bestätigt.

[2]) Gewand des Kaisers: rötlich-violett, Mantel ziegelrot wie in der Apok., doch hier mit viel Gold (unterer Saum, an rechter Hand, Arm, Brust, Schulter, Hals, dazu goldenes Sternmuster), Gesicht blaß, Haare braun; hinter ihm grüner Teppich mit roten und anderen Kreisen verziert, auf einem blauvioletten Polster mit kl. farbigen Ornam.; das Dach ziegelrot, die Säulen rot, blauviolett usw.; die Geistlichen: hellblaues Unter-, gelbliches Obergewand, darüber (links) schwärzlich-blau, (rechts) dunkelrotviolett. Der vordere Krieger hellblaues Gewand und Schuhe, dunkelvioletter Mantel und Hose, der zweite rotvioletter Mantel; Schilde dunkelbraun und ziegelrot. — Italia: dunkle Haut, hellbraune Haare, Gewand weißlich-blau, Mantel violett-braun; Germania: blasse Haut, dunkelbraune Haare, blaugraues Gewand mit hellorangem Mantel; Gallia: schwärzliche Haare, braune Haut, gelblich braunes Gewand, blaßrotviol. Mantel; Sclavania: helle Haut, gelbbraune Haare, rotbraunes Gewand mit bläulich-weißem Mantel.



Jahrtausendmitte im Josephus über dem rechten Knie bildet, der harte Saum der Tunika sind in schwungvolle und bewegte Kurven umgebildet; die Flächen teilen den Körper nicht mehr in rechts und links; sondern durch eine gefälligere Aufteilung, durch die Ersetzung des unruhebringenden Mantelmusters mittels kraftvoller Faltenzüge wird der Körper in immer neue Untereinheiten von Flächen zerlegt, die zwar die Körperlichkeit aufheben, dafür aber die Figur ganz klar in der Bildfläche selbst zur Geltung bringen.

In die blattähnlichen Kapitelle des Josephus sind Gesichter eingefügt, die sich in einer weiteren, nach dem Perikopenbuch Heinrichs II. entstandenen Reichenauer Handschrift zu tragenden Frauen in der Art der Terra entwickeln[1]). Der baldachinartige Bau des Josephus, aus dem im Evangeliar die Andeutung eines Hauses mit einem Fenster im Giebel gemacht ist, steht den Vorlagen[2]) aus den früheren Jahrhunderten viel näher als die schon die Entwicklung des 11. Jahrhunderts andeutende Architektur der Münchener Handschrift. Vollends zeigt die Seite der Frauen, daß es sich bei dem Evangeliar nicht um die im Josephus verwässerte Vorlage, sondern nur um eine von einem größeren Künstler nach dem Josephusblatt durchgearbeitete Kopie handeln kann, denn hier sind die Nationen so in den Rahmen eingefügt, daß sie ihn füllen. Der leere Streifen über ihren Köpfen ist durch eine Verringerung des Formats vermieden, und dafür sind sie, die im Josephus lose und ohne Ausdruck hintereinander stehen, durch Senkung der Köpfe, durch Zusammenrücken und durch den Rhythmus einer sie alle umfassenden Bewegung mit einer ganz neuen Eindrücklichkeit gesättigt.

Wir bemerkten schon, daß das Josephusbild aus der Reichenauer und damit aus der Karolingischen Tradition — diese spürt man in den verschiedenen Formen der Kronen noch deutlicher durch als im Evangeliar — herausgewachsen ist. Es müssen aber noch andere Einflüsse hinzugekommen sein. Beide Bilder zeigen das in den Reichsapfel eingeschriebene, nicht das darauf gestellte, der Wirklichkeit entsprechende Kreuz[3]) — eine Sonderheit, die in diesen Jahren bis in das 11. Jahrhundert hinein auf der Reichenau des öfteren nachgewiesen werden kann[4]). Wenn auch Ähnliches schon auf den Bildern Karls d. Kahlen begegnet[5]), so doch

[1]) Cod. Mon lat. 4454 (Cim. 59); Chroust a. a. O. I, 20, 7; Haseloff, S. 88, 154; Vöge S. 185. — Im Menologium des Kaisers Basilius II. (976—1025) (über dies vgl. O. Wulff, Altchristl. u. byz. Kunst II, 1913, F. Burgers Hdb. d. Kunstwiss., S. 527) zeigt d. Bild d. Hg. Theodor unter einem Bogen auf Säulen, deren Kapitell gleichfalls von einem Gesicht — hier frontal — gebildet wird. (G. Schlumberger, L'Épopée byz. II: Basile II, Paris 1900, S. 184), was wohl einen Hinweis auf die Heimat dieses Motives gibt.

[2]) Schon auf einer Münze der Mitte des 3. Jh. thront Juno unter einer solchen von vier Säulen getragenen Kuppel; s. F. Gnecchi, I Medaglioni Romani (Milano 1912) T. 111, Nr. 5; dieselbe dann im Codex Rossanensis, vielfach in Byzanz. und in Karol. Darstellungen, ferner im Aachener Evangeliar, vgl. Beissel.

[3]) Vgl. den im Grabe Konrads II. gefundenen Reichsapfel im Speyerer Dommuseum und Rodulfi Glabri Hist. lib. I (Mon. Germ. SS. VII, S. 59) z. 1014: aureum pomum . . . et desuper auream crucem.

[4]) Zus.gestellt bei Vöge S. 17 A. 1.

[5]) Auf dem Bilde Karls d. K. v. S. Calisto befindet sich in dem Rund der Kugel ein Monogramm, wie es ähnlich auf byz. Siegeln häufig ist, s. Kemmerich, Malerei S. 35; Venturi a. a. O. II S. 327; auf dem Bild des Pariser Psalters (ebenda S. 32, bzw. S. 316) in der Kugel ein Kreuz, das anscheinend zwischen zwei Bergen steht; diese ähnlich mit darauf gestelltem Kreuz: byz. Elfenb. Berl. mit der

nicht in gleicher Weise. Dagegen finden sich parallele Darstellungen des Reichsapfels in der Byzantinischen Kunst[1]). Ferner zeigen beide Bilder die Einschreibung des frontalen Gesichtes in drei konzentrische Kreise mit der Nasenwurzel als Mittelpunkt. Dadurch ist es bedingt, daß der Kaiser einen so auffallend hohen, so weit mit den Seitenlocken ausladenden Kopf hat. Diese Gesichtsproportion ist aber vermutlich byzantinischen Ursprungs[2]) und scheint hier zuerst in der Reichenauer Kunst aufzutauchen. Stoßen wir demnach auf Einwirkung östlicher Vorbilder, so zeigte andererseits schon die Analyse des kaiserlichen Körpers, daß hier eine im Evangeliar schon nicht mehr verstandene Vorlage benutzt sein muß, die klare anatomische Vorstellungen und Sinn für ihre Wiedergabe hatte. Am Josephusbild können wir noch feststellen, welcher Art sie gewesen sein muß. Nicht nur das Kreuz ist in die Kugel verlegt, sondern sondern auch der den Stab krönende Vogel ist in den Knopf desselben eingeschrieben, während er im Evangeliar richtig auf ihm darauf sitzt. Sehen wir uns nun den Reichsapfel an, den die Gallia des Josephusblattes dem Kaiser bringen will, so entdecken wir in ihm ein kleines Figürchen, das anscheinend etwas darreichen will. Kugel und Stab zeigen uns, daß wir sie uns auf dem Reichsapfel des Kaisers stehend zu denken haben. Dann aber ist klar, was wir uns darunter vorstellen sollen: eine Viktoria, die den Siegerkranz reicht, wie sie uns aus antiken Darstellungen des Reichsapfels bekannt genug ist. Da sie unter dem Einfluß des Christentums durch das Kreuz ersetzt wurde, muß die Vorlage noch aus der ersten Hälfte des Jahrtausends gestammt haben. Der Josephusmaler hat sie noch unmittelbar vor Augen gehabt — ein Parallelfall ist jenes Consulardiptychon, das ein wohl in St. Gallen beheimateter, um 900 lebender Künstler zu einem Davidsbild umarbeitete[3]), — und daraus ist dann jenes seltsame Figürchen entstanden, das im Evangeliar schon wieder weggelassen ist. In ihm sind die Spuren der Vorlage schon viel undeutlicher, so daß sein jüngeres Datum gegenüber dem Josephus damit vollends jedem Zweifel enthoben wird.

Wir haben schon beobachtet, daß das Evangeliar älter als die 1001—1002 entstandene Apokalypse sein muß. Wir können das jetzt dahin erweitern, daß auch diese vom Josephusblatt abzuleiten ist. Ein Blick auf die Drappierung des Mantels, auf den Saum der Tunika, die Haltung der Erdkugel belehrt uns darüber, daß hier nicht das Evangeliar, sondern das ältere Josephusblatt als

---

Krönung Leos VI. (?) s. Venturi a. a. O. II, S. 578; G. Schlumberger, Mélanges d'arch. byz. I (Paris 1895), S. 111—6; die Berge allein wie Wellen: Relief Venedig 10.—11. Jh. aus Byzanz, ebd. S. 171 ff.; Cod. Zürich Stadtbibl. C 80 aus St. Gallen Mitte 9. Jh. (Merton T. LIV 2, S. 63) mit eingeschr. Kreuz nebst 4 Punkten wie auf Karol. und Byz. Münzen; Kugel, darin doppelarmiges Kreuz auf Bodenandeutung, byzant. 11. Jahrh. s. Schlumberger: Epopée a. a. O. I (1896), S. 352, 373.

[1]) s. auch Homelie d. Jacobus Monachus, Hss. v. Ende des 11. u. 12. Jh., Venturi a. a. O. II S. 488.

[2]) Vgl. E. Panofky in Monatshefte f. Kunstwissensch. 1921 S. 188 ff.; noch deutlicher tritt die Benutzung des genannten Konstruktionsschemas in den Hss. der weit stärker byzantinisierenden Regensburger Gruppe hervor.

[3]) Goldschmidt I. T. 79 Nr. 168, S. 82; W. F. Volbach, Elfb.arbeiten d. Spätantike u. d. fr. Ma. (Mainz 1916, Katlge d. Röm.-Germ. Central-Museums) T. IIIa, S. 24 f. Nr. 15; Venturi a. a. O. I S. 82.



Vorlage in Frage kommt, daß aber auch der Apokalypsenmeister an der Steifheit der Mantelkonturen Anstoß nahm und sie deshalb milderte. Außerdem können wir in dieser Fortwirkung der älteren Darstellung eine neue Stütze dafür sehen, daß diese tatsächlich Otto III. darstellt und in der Reichenau unbenutzt liegen geblieben ist. Können wir einerseits die untere Grenze für das Josephusblatt bestimmen, so haben wir andererseits in der Figur der Sclavania oder Sclavinia, wie es in der Münchener Kopie heißt, einen Hinweis, daß diese Blätter nicht vor Sommer 997 entstanden sein können. „Sclavanien", sagt Adam von Bremen[1]), „soll 10 mal so groß sein als unser Sachsen, zumal wenn man Böhmen und die jenseits der Oder wohnenden Polen . . . dazu rechnet". In dieses Gebiet hatten Aufstände Otto III. schon in seiner Königszeit geführt, aber von einer solchen Festigung seiner Herrschaft jenseits der Elbe, welche die Figur der Sclavania motivieren könnte, kann erst seit dem J. 997 die Rede sein, als Otto III. — aller Wahrscheinlichkeit nach im Bunde mit dem im Rücken der Feinde stehenden, ihm zu Tribut verpflichteten Polenherzog — das Hevellerland durch einen Kriegszug für Einfälle bestrafte und als zu gleicher Zeit die Westfalen die in den nordwestlich gelegenen Bardengau eingedrungenen Gegner siegreich zurückwarfen. Schon Anfang Juli war die Hauptarbeit geschehen. Das Ende des Monats und der folgende August wurden dann noch dazu verwandt, die Unterwerfung der letzten Feinde zu vollenden und die kaiserliche Herrschaft so zu kräftigen, daß bis zum Tode Ottos Ruhe an der Elbgrenze herrschte. Da Ottos Freund Gerbert von Reims sich schon Mitte Juli im Gefühl des kaiserlichen Sieges zum Ober hein begeben hatte, von wo aus er um die Monatswende August-September dem Herrscher zu neuen Erfolgen gratulierte, so konnte demnach die ihm damals nicht ferne Reichenau in dieser Zeit Kunde von dem erzwungenen Gehorsam der Sclavania haben und damit die Vorbedingungen für die Komposition des Huldigungsbildes bieten[2]).

Daß das Josephusblatt tatsächlich gerade in diesen Monaten entstanden sein wird, können wir aus den Siegeln Ottos III.[3]) erschließen. Den Diplomatikern ist schon aufgefallen, daß unter diesem Herrscher die Siegel verhältnismäßig oft erneuert und die Siegelbilder verschiedentlich grundlegend verändert wurden. Indem sie sich auf die neugewählten, auf Rom und Erneuerung des Reiches hindeutenden Legenden beriefen, haben sie versucht, in dem häufigen Wechsel, der den üblichen Konservatismus der Kanzlei durchbrach, eine Folge von Ottos Charakter zu sehen, den sie als unstet und neuerungssüchtig faßten[4]). Ihnen ist dabei entgangen, daß auf den Wandel der Wechsel der Werkstätten und das Vorbild der gerade in diesen Jahren auf einem Höhepunkt stehenden

[1]) II 18 (Script. rer. Germ. in usum schol. ed. B. Schneidler [3] 1917, S. 75f.).

[2]) Über die chronol. Folge dieser Ereign. s. P. E. Schramm, Die Briefe K. Ottos III. u. Gerberts v. Reims aus d. J. 997 (ersch. im Arch. für Urk.-Forsch. IX).

[3]) Zum folgenden außer Posse K. Foltz, D. Siegel d. deu. Kge. u. Kaiser aus d. sächs. Hause in: Neues Arch. f. ält. deu. Geschsk. III (1878) S. 36ff.; P. Kehr, Die Urkunden Otto III. (Innsbruck 1890), S. 116; Th. v. Sickel in Mon. Germ. Dipl. II S. 392[a] f.

[4]) Bezeichnend ist, daß selbst ein so strenger Diplomatiker wie Sickel bei solchen Auslegungen endigt — verführerisch, weil diese Bemerkungen in einem so überaus sachlichen Rahmen stehen.



Abb. 2. Evangeliar der Ste Chapelle (Paris, Bibl. Nat. lat. 8851), Incipitseite
(Spiegel verkehrt)

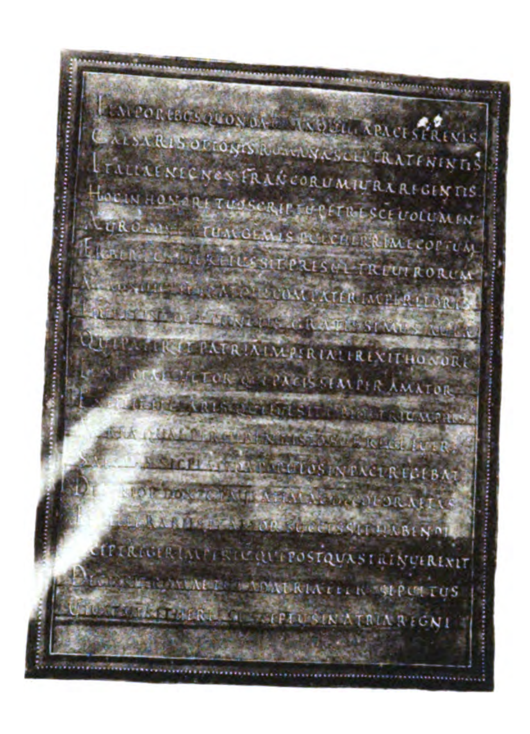


Abb. 3. Fragment des Registrum Gregorii (Trier, Stadtbibliothek)
Widmungsverse Egberts v. Trier

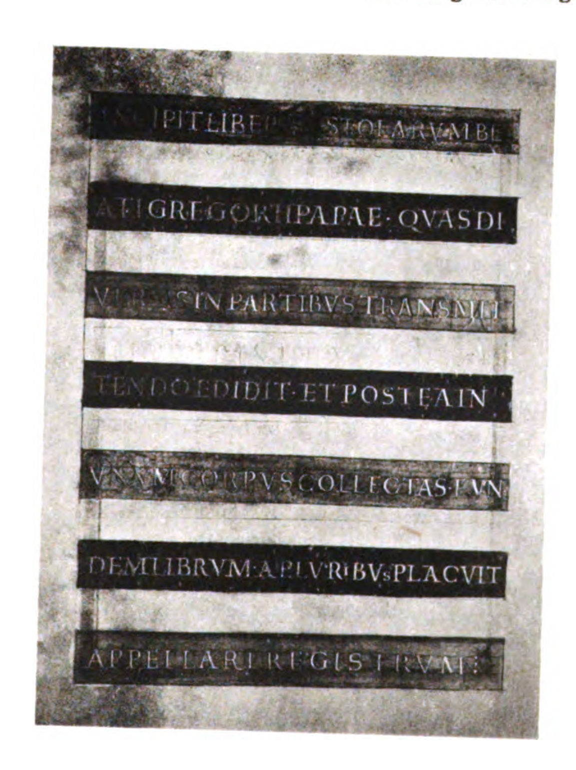


Abb. 4. Fragment des Registrum Gregorii (Trier, Stadtbibliothek), Incipitseite

großen Kunst eingewirkt hat. Nach einem provisorischen Siegel erscheint seit der Zeit, als Theophanu 985 mit ihrem kleinen Sohne nach Deutschland zurückkehrte, ein Siegel mit frontalem Brustbild, das sich an die ersten Siegel Ottos II. anlehnt[1]). Aus derselben Zeit haben wir den Echternacher Codex in Gotha, dessen Deckel den König Otto und die Kaiserin Theophanu zeigt, der also vor dem Tode derselben (991) und wohl erst nach deren Rückkehr in den Norden (985) entstanden ist[2]). Auch die prunkvolle Abschrift der Urkunde, in der Otto II. seiner jungen Gattin ein reiches Heiratsgut zugewiesen hatte, wird in derselben Schule entstanden sein[3]). Vielleicht muß sie ebenfalls in die Jahre 985—91 gesetzt werden, da für die Witwe eine Sicherung ihrer Ansprüche (auf diese Tendenz weist das Kopieren der ursprünglichen Ausfertigung hin) vor allem in dieser Zeit in Betracht kam. Ein stilistischer Vergleich zwischen dem Siegel und dem Buchdeckel ist bei der Verschiedenheit der Technik und der zugrunde liegenden Vorbilder nicht angängig; da aber in den Attributen, Krone und Szepter, eine Ähnlichkeit in der Wiedergabe festgestellt werden kann, deuten sich hier Beziehungen an, die möglicherweise auf eine Herstellung des Siegels in Echternach schließen lassen. Andererseits zeigt das Siegel, daß man aus dem Bilde des Deckels nicht auf das Alter des Knaben schließen darf, daß dieser ebenso gut schon 985 wie erst 991 hergestellt sein kann. Mit der Erwerbung der Kaiserkrone wird dies Siegel durch ein neues[4]) ersetzt, das den Herrscher stehend mit dem erst seit Otto III. aufkommenden, auf den Reichsapfel aufgelegten, nicht daraufgesetzten Kreuze zeigt, auf das wir bei den beiden Thronbildern von der Reichenau schon hinwiesen. Daß wir hier die neue Lieferin der Kaisersiegel zu suchen haben werden, weist der bald darauf verwendete Stempel[5]) aus, der nur eine künstlerisch verbesserte Redaktion des ersten Stehbildes darstellt; denn die Art, wie der Mantel hier nach unten hin zum Flattern gebracht wird, wie ein Zipfel in graziös sicherer Kurve vom Körper abgehoben ist, finden wir bei dem Christus wieder, der in den Rückendeckel des im Kreise der Reichenau gearbeiteten Evangeliars von Poussay eingeritzt ist und der von Haseloff in den Ausgang des 10. Jahrhunderts gesetzt wird[6]). Dieselben Merkmale begegnen auch — und zwar bei der Relieftechnik noch deutlicher — bei der Christusfigur der Baseler Altartafel[7]), die Heinrich II. stiftete und deren Herstellung nach Haseloff gleichfalls auf der Reichenau zu vermuten ist[8]). Bei diesen beiden

[1]) Posse, Bd. 1, T. IX 3; W. Ewald, Siegelkunde (Münch. und Berl. 1914) T. 17, 4.

[2]) Außer Lamprecht vgl. d. Abb. d. Deckels bei Venturi a. a. O. II S. 659; Kemmerich, Plastik S. 47f.; Henne am Rhyn, Kulturgesch. [2] I bei S. 152; G. Schlumberger, Epopée a. a. O. I S. 440/1.

[3]) Text: Mon. Germ. Dipl. I, DOII 21; Abb.: Kaiserurk. in Abbdungen IX 2, dazu S. 286 u. Schlumberger a. a. O. S. 202/3; darüber Haseloff S. 151f.

[4]) Posse IX, 5; vielleicht unter Einfluß des byz. Stehsiegels, so H. Breßlau in Arch. f. Urkf. VI S. 25.

[5]) Ebd. IX, 6; Ewald a. a. O. T. XVII 5.

[6]) T. 52 1, dazu S. 84f.; Burg Abb. 44. Mit der ganzen Ruodprecht-Gruppe will Merton S. 86f. die Hs. nach St. Blasien verweisen.

[7]) Abb. bei Kemmerich, Plastik S. 53; Burg. Nr. 42, dazu S. 68ff.

[8]) S. 171.

Parallelwerken ist das Kreuz wie auf dem ersten Stehsiegel — das zweite läßt es weg — in den Reichsapfel eingeritzt.

Auf das vom September 997 bis zum Jahre 998 verwandte Siegel[1]) mit dem Bilde des auf einem Throne sitzenden Herrschers, der mit der erhobenen Rechten das für die Siegel traditionelle Szepter umfaßt, mit der auswärts gekehrten Linken den kreuzgeschmückten Reichsapfel trägt und dessen über die Schulter fallender Mantelzipfel nicht mehr durch die dünnen Faltentäler des Königssiegels, sondern durch große, spitzwendige Falten wie im Münchener Evangeliar aufgeteilt ist, folgt im Jahre 998 eine neue Umänderung: das Wachssiegel wird durch die Bleibulle[2]) ersetzt. Dies Material zeigt ebenso wie das kleinere Format und die hier gewählte Legende[3]), daß das Vorbild der Karolinger dabei die Richtung gab. Wenn auch der Typ des über die Schulter zur Seite blickenden Brustbildes schon dort zu finden ist, so zeigt doch das Ottonische Siegel, das den karolingischen, durch das Kopieren antiker Gemmen bedingten Lorbeerkranz durch die Krone ersetzt, aber noch die vom Hinterkopf herabflatternden Bänder beibehält (die nur beim Kranz motiviert sind und sich außerdem an den Helmen auf frühbyzantinischen Kaisermünzen finden) mit welcher künstlerischer Selbständigkeit man die Vorbilder verarbeitete. Daß nun die Reihe der sonst durchweg bartlosen Siegelbilder plötzlich durch den Kopf eines mit deutlichem Backenbart geschmückten, reifen Mannes durchbrochen wird, zeigt, daß hier eine neue Vorlage eingewirkt hat[4]). Wir besitzen das Elfenbeinrelief eines thronenden, mit der Krone geschmückten David in derselben Kopfhaltung[5]), nach dem wir uns die dem Siegel zugrunde liegende Vorlage sehr gut vorstellen können, deren Annahme durch eine zeitweilig veränderte Barttracht des Kaisers bedingt gewesen sein mag[6]) — ein Versuch, der veränderten Wirklichkeit zu entsprechen, der dann allerdings über das Ziel hinaus geschossen wäre. Die Rückseite zeigt das Profilbild einer gewappneten

[1]) Posse X, 1.

[2]) Ebd. X, 2—7 auch Bd. IV T. LXXIII, 5—6.

[3]) Die Legende Renovatio imperii Romanorum, schon auf Bullen saec. IX ex., sonst: Renovatio regni Francorum, die nach H. Breßlau, Zur Lehre v. den Siegeln der Karol. u. Ottonen in: Arch. f. Urk. forsch. I, S. 368 wohl schon von Karl d. Gr. vor der Kaiserkrönung v. J. 800 geführt worden ist. Wenn daher Heinrichs II. Bulle, s. Posse XI, 4—5, aus der Königszeit diese, nicht Ottos Legende zeigt, ist es gewagt, darin etwas programmatisches zu sehen, wie es geschehen ist, zumal da diese Bulle nichts weiter ist, als eine Kopie nach Karol. Bullen wie die Karls d. D., s. ebd. IV, 3, 5. Daß nicht Ottos Bulle genommen wurde, erklärt sich schon durch die Abwendung von der Roma-Darstellung, wie sie bei Otto innerhalb der Legende dargestellt war, darüber P. E. Schramm, D. Herrscherbild a. a O. — F. Schneider in: Vierteljahrschr. f. Soz.- u. Wirtschgesch. XIV (1918) S. 499 A. 1 hat in Leo v. Vercelli den Veranlasser von Ottos Legende vermutet; doch ist eine so präzise Zuschreibung nicht möglich.

[4]) M. Kemmerich in: Neues Arch. f. ält. deu. Geschsk. XXXIII S. 486 ist sie hinsichtlich ihres Porträtwertes nicht unverdächtig; seine Annahme einer antiken Vorlage ist von ihm nicht begründet.

[5]) Goldschmidt I T. L Nr. 113; Venturi a. a. O. II, S. 198; Th. Ehrenstein: D. alte Testament im Bilde X (Wien 1923) S. 581: Florenz Nat.mus. Samml. Carrand.

[6]) Kemmerich a. a. O. die Belege über Ottos III. Aussehen, dessen sproßender Kinnbart in einer Chronik erwähnt wird. Eine solche „Übertreibung" des Bartes haben wir auch bei einem wohl ebenfalls Reichenauer Relief für Otto II. anzunehmen, s. u.

Frau mit bewimpelter Lanze, Helm und Schild. Die Siegellegenden[1]) dieser Jahre beweisen, daß es sich nur um die Roma handeln kann, die ja auch im Evangeliar erscheint. Der Gedanke, sie auch auf der Bulle anzubringen, wird durch Münzen der Spätantike bedingt sein, auf deren Revers das Brustbild der Roma gleichfalls vorkommt. Die Darstellung selbst aber schließt sich an das Vorbild der Siegel aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts an[2]), nur daß die Herrscherfigur in eine Frauengestalt übersetzt ist. Noch zweimal ist der Stempel nachgebildet worden, ohne besondere Neuerungen aufzuweisen.

Der letzte Wandel fand dann in jenem großen Augenblicke statt, als Otto III. durch die Annahme des Titels Servus Apostolorum die ideelle Parallelität von Kaisertum und Papsttum ausdrückte. Die neue Bulle[3]) vom Januar 1001 hat daher auch ein abermals verringertes Format, wie es nicht dem Vorbild der Karolinger, aber dem des Papsttums entsprach[4]). Das Siegel bedeutet künstlerisch einen Abstieg; es handelt sich um eine rohe Arbeit, deren Namensform: Oddo statt der bisher üblichen: Otto darauf schließen läßt, daß ein Sachse der Verfertiger war[5]). Da die staatsrechtliche Neuerung eine neue Bulle plötzlich nötig gemacht haben wird[6]), können wir uns die Verringerung der künstlerischen Qualität sehr gut durch die Eile der Herstellung erklären, ja wir können sogar die Vermutung wagen, daß in dem Kreise des Sachsen Bernward von Hildesheim, der damals in Rom beim Kaiser weilte und bei den wichtigen Beratungen teilnahm[7]), und von dessen Kunst wir wissen, der Verfertiger der Bulle zu suchen sei. Auf ihrer Rückseite hat der Künstler die Schwierigkeit, das Brustbild der Roma verkleinern zu müssen, durch die dafür eingesetzte Legende: Aurea Roma umgangen. Auf der Vorderseite hat er die Platz wegnehmende Krone fortgelassen, aber auch auf den Bart des Vorsiegels verzichtet, so daß die letzte, der Apokalypse entsprechende Siegeldarstellung, deren Entstehung unter dem unmittelbaren Einfluß der Wirklichkeit zu vermuten ist, den Herrscher wieder unbebartet zeigt.

Die Analyse lehrt, wie eng die Siegel mit der Geschichte dieser Jahre zusammenhängen[8]) und welche Sorgfalt auf die Auswahl ihrer Bilder verwandt ist. Sie zeigt, daß man Otto III. solange jugendlich bartlos darstellte, als nicht ein neuaufgegriffenes Vorbild überstark einwirkte. Dabei zeigt es sich, daß es sich wohl um einen dreimaligen Wechsel der Quellen handelt, aus denen die Siegel stammen. Mit dem Stehsiegel dürfen wir wohl auch das auf gleicher

---

1) Aurea Roma auf der Bulle von 1001—2; auch bei den folgenden Herrschern ist die Roma — hier nur als Stadt — abgebildet.

2) Posse V, 9; VI; VII, 1—2.

3) Ebd. X, 8—9.

4) Darauf machte schon H. Breßlau a. a. O. aufmerksam.

5) Diese Feststellung bei Münzen macht H. Dannenberg, Die deu. Münzen der sächs. und fränk. Zeit (Berl. 1876) Text-Bd. S. 28f.

6) Die Herstellung für die programmatische Januarurkunde Ottos III., in der der Titel zuerst erscheint (DOIII 389), nahm schon Sickel an, a. a. O. S. 392b.

7) Thangmari vita Bernwardi a. a. O.

8) Das betont mit Recht Fischer, Vortrag (Nr. 42).

künstlerischer Höhe stehende Sitzsiegel und die schöne Brustbildbulle dort hinweisen, wo die Heimat der Parallelstücke gesucht wird: nach der Reichenau.

Bei allen den verschiedenen Siegelbildern konnten wir auf die Vorbilder, die auf sie eingewirkt haben, hindeuten, nur nicht bei dem Sitzsiegel von 997/8, das für Siegel ein Novum darstellt, das sich erst im 11. Jahrhundert den ersten Platz errang und damit die typische Darstellungsart des abendländischen, mittelalterlichen Herrschers wurde.

Wir können nun nicht annehmen, daß dies Schema, das der Buchmalerei seit alter Zeit vertraut war, ohne besonderen Anstoß auf die Stempelschneiderei übertragen worden ist. Aber wir wiesen schon auf einzelne Parallelen der Siegel zu den von uns behandelten Buchmalereien hin, die ja gleichfalls auf der Reichenau angefertigt worden sind. Wenn wir uns nun vergegenwärtigen, daß das Sitzsiegel seit Oktober 997 benutzt wird und daß etwa vom Juli desselben Jahres die Voraussetzungen für die Anführung der Sclavania gegeben waren, wenn wir sehen, daß im Josephus der Kaiser in gleicher Weise auf einem Steinthron sitzt, dann können wir nicht zweifeln, daß hier das bisher nicht festgestellte Vorbild des Siegels zu suchen ist. Wir können daher das Josephusblatt jetzt noch genauer, nämlich auf dieselben Monate, in denen das neue Siegel hergestellt wurde, also auf den Herbst 997 datieren. Das Siegel zeigt dabei im Unterschied zum Josephus, aber in Benutzung eines älteren Ottonischen Siegelmotivs die Auswärtskehrung der linken Hand, die wir auch im Evangeliar finden. Wir können daraus entnehmen, daß Groß- und Kleinkunst sich in engster Verwandtschaft entwickeln, daß Einzelmotive auch von der Buchmalerei aufgegriffen sein mögen, wie es bei derselben Schule, ja vielleicht bei denselben Künstlern selbstverständlich ist.

Das Josephusblatt unterscheidet sich in einigen Einzelheiten vom Evangeliar. In diesem sitzt der Kaiser nicht mehr auf seinem Thron, wie ihn auch das Siegel zeigt, sondern auf einem Faltstuhl, dessen Knäufe in Löwenköpfen und dessen Pfosten in Tierbeinen endigen. W. Vöge hat hierin die Zuweisung eines spezifisch geistlichen Ausstattungsstückes an den Kaiser und deshalb einen tieferen Sinn darin sehen wollen[1]). Aber der Faltstuhl ist ein schon vorher von der Reichenau Schule[2]) für Geistliche und Laien in gleicher Weise verwandtes Requisit, das sich vorher und nachher in den verschiedenen Kunstkreisen verwandt findet und dessen Verbreitung sich durch die Einwirkung frühchristlicher Vorlagen erklärt, in denen der Faltstuhl eine große Rolle spielt. Vermutlich sind für den Meister des Evangeliars rein malerische Gesichtspunkte bei der Einfügung des Faltstuhles maßgebend gewesen, da die lichten Farben des Thrones in der unteren Bildhälfte, zu denen noch die des hellen Untergewandes gekommen wären, die sorgfältig abgewogene Farbenharmonie hätten bedrohen müssen. Wichtiger ist es, daß im Evangeliar die dem Griechischen

[1]) S. 18, 90, 372.

[2]) Neben den Evangelisten Beissel T. 29: im Aachener Cod. der Hohepriester, wo nur die Löwenhäupter der Pfosten zu sehen sind. Diese bilden im Josephus den Abschluß der den Teppich hinter dem Kaiser haltenden Stange. So finden sie sich schon im 9. Jahrhundert in St. Gallen verwandt, Rahn T. XI.



entsprechende Form Sclavinia[1]) eingesetzt, daß für Italia die seit April 998 auch auf den Siegeln erscheinende Roma genannt und daß die Gallia vor die Germania an die zweite Stelle gerückt ist. Im Frühjahr 997 hatte Otto III. an Gerbert ein Gedicht geschickt, in dem er ihm weitere Verse versprach:

Quot habet viros Gallia,
Tot vobis mittam carmina[2]).

Und diese Gallia, das linksrheinische Deutschland, hatte für ihn eine ganz besondere Bedeutung, da dort Aachen lag, das er nächst Rom vor allem zu erheben trachtete. Gerade im Herbst hatte er den Ruhm der alten Kaiserstadt durch bedeutende neue Stiftungen vermehrt. Im Winter 997/8 schrieb Gerbert im Vorwort einer dem Kaiser gewidmeten philosophischen Schrift: Dant vires ferax frugum Italia, ferax militum Gallia et Germania, nec Scithae desunt nobis fortissima regna[3]). Diese Stellen können uns erklären, warum man auf der zu Schwaben, also zur Germania gehörigen Reichenau bei dem zweiten Bilde die Gallia vorrückte[4]). Das entsprach der Anschauung des Hofes, der die Korrekturen angeregt haben mag. So wird die Nennung der Roma auch kein Zufall sein und deshalb werden wir für das Bild des Evangeliars bis in das Frühjahr 998 geführt[5]). Wir sahen, daß das Josephusblatt einige Monate vorher entstanden, aber nicht für seinen Zweck verwandt worden ist. Da die Bilder des Evangeliars nun nicht nach der Reihe des Textes angefertigt sind und das Herrscherbild den farbigen Hintergrund hat, mit dem der Maler des Johannesevangeliums den Goldgrund ersetzt[6]), da es also nachgemalt sein kann, so wird die Arbeit an der Handschrift vielleicht schon 997 in Angriff genommen und bis zum Frühjahr zu Ende geführt worden sein. Otto III. zog im November von Aachen nach Pavia, so daß sein Reiseweg ihn sehr gut im Dezember über den Hohentwiel und die Reichenau geführt haben kann. In dieser Zeit also ist die Bestellung des Evangeliars am wahrscheinlichsten. Damit ergibt sich auch ein Grund, warum das Josephusblatt liegen geblieben sein kann; das für das

[1]) Nach dem griechischen Sklabinios gebildet, so z. B. Konstantin Porph: de admin. Imp. (Opera III, Bonn 1829), danach auch bei August Bielowski, Mon. Poloniae I (Lwów 1864) S. 16. In der Lit. erscheint der Ländername anscheinend zuerst als Sclavania in einem Brieffragment Papst Johanns VIII. von 873 (Deusdedit: Coll. can. I 242, ed. V. Wolf v. Glanvell I, Paderborn 1905, S. 141; auch Féjer, Cod. dipl. Hungariae I 196), dann als Sclavonia in der dem Canaparius zugeschriebenen Vita Adalberti c. I (Mon. Germ. SS. IV, S. 581), die um 999 verfaßt ist. Gerbert spricht 997 von Scythae oder Sarmathae; vgl. dazu G. H. Voigt, Adalbert von Prag (Westend-Berlin 1898) S. 238ff.

[2]) Mon, Germ. Dipl. II, DOIII 241; über das Datum Schramm, Briefe K. Ottos III. a. a. O.; vgl. auch Gallia im Gedicht Leos v. Vercelli v. J. 998 in: Neues Archiv f. ält. deu. Geschsk. XXII, S. 114 unten.

[3]) J. Havet, Lettres de Gerbert (Paris 1889) S. 237; Migne, Patrologia latina Bd. 139 Sp. 169.

[4]) Über die Bedeutung dieser Namen vgl. F. Vigener, Bezeichn. f. Volk u. Land d. Deutschen v. 10.—13. Jh. (Heid. 1901) S. 119ff., 142.

[5]) Chroust a. a. O. I 19 T. 20—10 nahm nach dem Aufenthalt Ottos in Deutschland 997 oder 1000f. an.

[6]) Vöge S. 34 über die unregelmäßige Entstehungsfolge der Bilder, S. 42 über die Verwandtschaft des Kaiserbildes mit der ersten Hand; dagegen E. Cohn-Wiener in: Repert. f. Kunstwiss. XXXV (1912) S. 460, daß der Maler des Schlusses der Hersteller desselben sei.



Evangeliar gewählte Format machte es zu dieser Verwendung ungeeignet[1]), so daß es unbenutzt blieb und noch von dem Meister der Apokalypse verwandt werden konnte.

II.

Nach der Festlegung des Josephusbildes auf den Spätherbst 997, des Evangeliarbildes auf das Frühjahr 998 und der Apokalypse auf die Monate zwischen Frühling 1001 und Februar 1002 müssen wir uns noch einer vierten, mit diesen Herrscherbildern in engstem Zusammenhang stehenden Darstellung zuwenden, die durchgehend Otto II. zugeschrieben und aus der Echternacher Schule abgeleitet wird, während wir ihre Herstellung durch einen auf der Reichenau arbeitenden, wohl in Echternach geschulten Künstler vermutlich im Jahre 1000 darlegen wollen. Es handelt sich um das in Chantilly verwahrte Einzelblatt, das für eine der besten Leistungen der ottonischen Buchmalerei erklärt worden ist. Das Bild zierte früher die Handschrift eines Registrum Gregorii, von der sich ein Doppelblatt mit Widmungsversen und Incipit, sowie ein Einzelblatt mit der Darstellung des Hg. Gregor in der Stadtbibliothek in Trier erhalten hat[2]). Vielleicht ist auch der Codex selbst in einer sonst nicht illustrierten, ebendort verwahrten Handschrift auf uns gekommen[3]).

Räumen wir zuerst die Argumente weg, welche für die Zeit Ottos II. zu sprechen schienen! Wir haben eine andere Handschrift, die den Eingangsblättern des Registrum stilistisch so nahe steht, daß sie zur gleichen Zeit und in derselben Werkstatt entstanden sein muß. Dies sog. Evangeliar der Ste Chapelle[4]), das jetzt in Paris (Bibl. Nat. lat. 8851) liegt, zeigt in der Umrahmung der Incipitseite (Abb. 2) vier Medaillons, in die mit Weiß vier gleiche, bart- und kronenlose Brustbilder mit über die Schulter zur Seite blickenden Köpfen eingezeichnet sind, wofür antike Münzen das Vorbild abgegeben haben werden[5]). Die am Rande im Kreise eingefügten Inschriften lauten bei den vier Bildern:

oben: Otto Imperator Aug(ustus) Romanorum,
unten: Otto (J)unior Imperator August(u)s,
links: Heinricus Rex Francoru(m),
rechts: Henricus Rex Francorum.

Entscheidend ist der Zusatz Romanorum, der bei dem Otto Junior offensichtlich nur aus Platzmangel fortgelassen ist, denn der alte Kaisertitel lautete

[1]) Diese Beziehung zwischen den beiden Thronbildern hat schon H. Fischer vermutet, der gleichfalls die Anschauung von dem höheren Alter des Josephusblattes vertrat — wenn er auch nach der Beischrift dazu geführt wurde, in dem Dargestellten beide Mal Heinrich II. oder einen ihm zugeschriebenen Typus zu sehen.

[2]) Neues Arch. f. ält. deu. Geschsk. II (1877) S. 437f.; Keuffer, Beschreib. Verzeichnis d. Hss. der Stadtbibl. zu Trier II S. 95; Braun S. 26, 35ff., 78ff.; vor allem Haseloff S. 70ff.; Dehio a. a. O. I Abb. 322, Text S. 160f.; Kemmerich, Malerei S. 64; Venturi a. a. O. II, S. 343.

[3]) Cod. Trev. 171 fol., saec. X, vgl. Mon. Germ. Epist. I, S. X.

[4]) Vgl. S. 54 A. 1; Vöge in: Repert. f. Kunstwiss. XIX S. 130—3, Braun S. 83—7.

[5]) Ähnliche Beispiele Braun S. 31—3; Vöge a. a. O. S. 130; Leitschuh u. Fischer a. a. O. S. 144 zu Cod. Bamb. Lit. 5; Leitschuh, Karol. Mal. a. a. O. S. 86, 253.



schlechtweg Imperator. Die erweiterte Form taucht — abgesehen von ein paar ganz sporadischen Ausnahmen — erst in den von der italienischen Kanzlei hergestellten Urkunden Ottos II. auf, als dessen Beziehungen zu Byzanz sich trübten[1]). Es muß in der Rivalität zu dem Basileus Rhomaion, dem anderen, von Rom nach Konstantinopel ausgewanderten Kaiser, der sich noch immer als der der Römer bezeichnete, seinen Grund haben, daß sich seit 982 der Titel Imperator Romanorum durchsetzte. Aber diese Neuerung wurde erst in der Kaiserzeit Otto III. konsequent eingeführt; seitdem erscheint sie auch in den Urkunden der deutschen Kanzlei[2]) und auf den Siegeln[3]). Erst seit seiner Zeit können wir daher die neue Form in der deutschen Kunst erwarten, und vollends begegnet der nie zu allgemeiner Geltung durchgedrungene Titel des Rex Francorum[4]), der in dem Evangeliar vielleicht nur eine Analogiebildung zum Zwecke der Raumfüllung ist, erst in Urkunden Heinrichs II.[5]). Wenn also die Zeit Ottos II. ausscheiden muß, so ergibt sich als Auflösung der Inschriften: Heinrich I., Otto I., Otto II. und Heinrich II. Daß in dieser Reihe der dritte Ottone fehlt, kann nicht wundernehmen, denn für einen fünften bot das Bildschema keinen Platz, und für den zweiten Heinrich mochte die Anführung seines gleichnamigen Ahnherrn nähergelegen haben als die seines jugendlichen Vorgängers. Haseloff, der dies rechtsgeschichtliche Argument nicht beachtete, hatte gemeint, daß der Otto Junior der Empfänger gewesen sein müßte und das Heinrich I. zweimal dargestellt sei. Aber wie nahe hätte da die Einfügung des Stammvaters, des Herzogs Otto, oder auch Karls d. Gr. liegen müssen statt der Wiederholung ein und desselben Herrschers in einer Regentenreihe! Stilistisch gehört das Blatt in den Beginn des 11. Jahrhunderts, denn die Art, wie hier die Bänder des Rahmens gerade laufen, um nur in den Ecken durcheinander geflochten zu werden, wie in dieses völlig unvegetabil und unbeweglich gewordene Gerüst ein gezeichnetes, nicht organisch gedachtes, blattähnliches Ornament eingefügt ist, kann man sich in der Zeit des Aachener Codex und des Egbertpsalters noch nicht vorstellen.

Bei diesem Ansatz ließ sich Haseloff vor allem durch die Widmungsverse der Schwesterhandschrift, des Registrum, leiten (Abb. 3):

Temporibus quondam tranquilla pace serenis
Caesaris Ottonis Romana sceptra tenentis
Italiae necnon Francorum iura regentis,

[1]) A. Fanta in Mitt. d. Inst. f. Öst. Gesch. Ergbd. II S. 553—67; Mon. Germ. Dipl. I, DOII 272 Tarent 16. März 982ff.; ebenso die Münzen d. Papstes Benedikt VII. (974—83), s. Schlumberger; Epopée a. a. O. I S. 493, F. Gregorovius, Gesch. d. Stadt Rom im Ma.[5] III S. 420 A. 3. — Zu den willkürlichen Ausnahmen vor 982 Th. v. Sickel in Mon. Germ. Dipl. I zu DOI 318, H. Breßlau in: Arch. f. Urk. Forsch. VI (1916) S. 25, A. 2, dazu auch K. Brandi ebd. I, S. 32, 43f., 57ff. über die Unterschiede der beiderseitigen Titulaturen.

[2]) Kehr a. a. O. S. 128ff.

[3]) Posse, Textband S. 197.

[4]) Vigener a. a. O. S. 218ff.; G. Waitz, Deu. Verf.gesch. (Berl. [2] 1893 u. 1896) V S. 130 A. 4, VI 139f. A. 1.

[5]) Mon. Germ. Dipl. III, DHII 70 v. J. 1004 zuerst.



Hoc in honore tuo scriptum, Petre sancte, uolumen
Auro contectum, gemmis pulcherrime comptum
Ekbertus fieri iussit presul Treuirorum,
Magnifici fuerat qui compater imperatoris[1])
Eius et in tota cunctis gratissimus aula.
Qui pater et patriam imperiali rexit honore,
Justiciae cultor, qui pacis semper amator
Extitit et claris qui fulsit ubique triumphis.
Aurea, quae perhibent, isto sub rege fuere
Saecula: sic placida populos in pace regebat,
Deterior donec paulatim ac decolor aetas
Et belli rabies et amor successit habendi.
Sceptriger imperium qui, postquam strenue rexit[2]),
Decessit Romae tua ad atria, Petre, sepultus,
Vivat ut aetherei susceptus in atria regni.

Egbert, seit 976 Kanzler, seit 977 Erzbischof von Trier und 993 gestorben, ist dem Kunsthistoriker durch die Handschriften und Metallarbeiten, die auf seine Anregung oder Bestellung zurückgehen, wohl bekannt[3]). Diese Verse in der von ihm bestellten, also vor 993 hergestellten Gregor-Handschrift, setzen den 983 erfolgten Tod seines Herrn, des Kaisers Otto II., schon voraus. Die große Rolle, welche dieser in den Versen spielt und der Wunsch für sein Seelenheil, der eine noch lebendige Trauer widerspiegelt, sprechen für eine Entstehungszeit, die der Beisetzung des Kaisers in der Peterskirche von Rom nicht allzu fern steht. Und da die Verse auf kriegerische Unruhen anspielen, die Egbert bedrückten, kommen auch nur die Jahre der Thronwirren 983—85 in Betracht, in denen Egbert als anfänglicher Parteigänger Heinrichs d. Zänkers, dann als Mitglied der königlichen Partei — immer bedroht von dem amor habendi des Königs Lothar von Frankreich — eine besondere, aber nicht glanzvolle Rolle spielte. Die folgenden Jahre sahen nur noch Kämpfe in weit entfernten Gegenden; das Reich selbst lenkte unter Führung Theophanus wieder in friedliche Bahnen ein.

Daran kann also kein Zweifel sein, daß die Verse um 985 verfaßt sind. Das erlaubt aber noch keinen Schluß darüber, ob sie ursprünglich mit dem Kaiser- und dem Gregorbild zusammengehört haben, die ebensogut wie im Josephus auch im Registrum nachgemalt sein können. Dafür spricht schon, daß Egbert in den beiden anderen für ihn hergestellten Handschriften, dem Egbert-Codex und dem Egbert-Psalter, auf dem Widmungsblatt sich selbst, aber nicht seinen Herrscher darstellen ließ. Und wenn man schon annehmen will, daß er in unserem Fall die Einfügung eines Kaiserbildes veranlaßte, so

[1]) Die Bezeichnung läßt darauf schließen, daß Egbert Pate bei einem der Kinder Ottos II. stand — vielleicht bei Otto III., dessen einer Pate Johannes Philagathos war (Vita S. Nili c. 90, Mon. Germ. SS. IV, S. 616); vgl. Mon. Germ. Dipl. II, DO III 397, wo Otto III. sich als Gevatter eines Kindes des Dogen als dessen compater bezeichnet.

[2]) Die vier Verse Aureae — rexit nach Vergil: Aen. VIII, v. 324f.

[3]) Lamprecht; St. Beissel in: Stimmen aus Maria-Laach XXVII (1884) S. 260ff., 479ff.

wäre es doch höchst auffallend, wenn die wichtigste Tatsache des menschlichen Lebens, der Tod, der im Gedicht so stark betont wird, gar keine Berücksichtigung in der Darstellung gefunden hat, trotzdem die Kunst dieser Zeit auch dies Problem gelöst hat[1]). Die Deutung auf Otto II. führt dann aber auch dazu, daß zwischen diesem Bild und der erst in der Zeit Heinrichs II. entstandenen Schwesterhandschrift ein Zwischenraum von etwa 20 Jahren entsteht, der ein stilistisches Rätsel aufgibt.

Stilistisch ist diese Trennung des Gedichtblattes von den übrigen Fragmenten nun sehr gut möglich. Das Incipitblatt (Abb. 4) bietet wie im Evangeliar der Ste Chapelle eine in farbigen Streifen untergebrachte, klare, große Kapitalschrift, während die in kleineren Buchstaben geschriebenen Verse auf einfarbigem Blatt Rustica-Elemente aufweisen und dadurch einen ganz anderen Eindruck machen. Die Umrahmung besteht aus einem vierseitig umlaufenden, durch eine Punktreihe halbierten, dünnen Streifen, verzichtet also ganz auf das ausgebildete Rahmenwerk des Evangeliars. Erlaubt die Anspruchslosigkeit der Seite auch keinen klaren Schluß, so bestärkt sie doch die übrigen Argumente für ihre gesonderte Entstehung.

Wir können uns also die Verwandtschaft mit der anderen Handschrift aus Heinrichs Zeit und die Darstellung eines nicht als verstorben gekennzeichneten Herrschers in einer Handschrift Egberts damit erklären, daß sie nach dessen Tode von Otto erworben nnd dann auf sein Geheiß mit dem Bilde des als Otto Imperator Augustus gekennzeichneten Herrschers versehen worden ist[2]). Wir haben das Bild demnach in die von uns festgestellte Entwicklung in der Kaiserzeit Ottos III. — nur diese kommt für das Blatt von Chantilly nach der Beischrift in Betracht — hineinzustellen. Wir sehen sofort, daß es in engstem Zusammenhang mit dem Josephusbild steht und daß es mit dem Evangeliar nur das gemeinsam hat, was sich auch in dessen Vorlage findet. Die bezeichnende Drapierung des Mantels, der Steinthron, die Arkatur entsprechen dagegen nur dem Josephusblatt. Daß dies dabei die ältere Arbeit ist, ergibt sich durch die Art, wie der Gregormeister die rechte Schulter des Herrschers verunklärt, wie er in die Perspektive des den Herrscher überhöhenden, auf Säulen ruhenden Steindachs Fehler hineingebracht hat, die im Josephus vermieden sind. Denn da die Annahme unmöglich ist, daß diese Verunrichtigungen in einer Zeit, welche von aller räumlichen Perspektive und aller Körperlichkeit immer mehr wegstrebte, beim Kopieren erst herauskorrigiert sein sollten, kann er dem Josephusbilde gegenüber nur der Nehmende gewesen sein. Ebenso spricht dafür die schärfere Konturierung, die bei der Benützung einer Vorlage sehr erklärlich ist.

[1]) Auf dem Kreuz der Pfarrkirche zu Borghorst (Westf.) wird der aufschwebende, die Hände emporstreckende Heinrich II. von ihm entgegenfliegenden Engeln empfangen; s. F. Witte, Die Serie der frühroman. Vortragskreuze in: Z. f. christl. Kunst XXXV (Düss. 1921) Abb. 5.

[2]) Sauerland bei Haseloff S. 28 vermutet, daß der Schwager Ottos III., Ezzo, den Egbertpsalter aus dem Nachlaß des Erzbischofs erlangt habe. Dann konnte er auch als Erbe des kinderlosen Kaisers den Codex erst mittelbar bekommen haben, so daß das Registrum vielleicht nicht die einzige Trierer Hs Ottos gewesen wäre.



Aber ganz abgesehen von der Farbgebung, die den Gregormeister vor allem zu dem großen Künstler macht, hat er auch durch die Schwingung der Mantelkurven, die Feinheit der Gewandmuster, den Sitz der Krone, die Modellierung des Gesichtes und den zur Seite gewandten Blick gezeigt, wie selbständig er mit seiner Vorlage umzugehen wußte. Das zeigt er besonders in der Art, wie er das vorgefundene Schema für seine Zwecke, denen nur eine Seite zur Verfügung stand, auszunutzen wußte. Er ließ deshalb die vier Würdenträger weg und setzte die vier Frauengestalten an ihre Stelle. Damit war der Kontrast, den in seiner Vorlage wie im Evangeliar das monumental ruhige und symmetrische Kaiserblatt neben der aktionsgeladenen Seite mit den nach dem Hauptbild aus dem Rahmen herausschreitenden Frauen darstellte, aufgehoben und zu einer ausgeglichenen Harmonie von Monumentalität und Huldigungsrhythmus umgearbeitet. Dies Neue zeigt nun wieder Berührung mit dem Bild der Apokalypse, bei dem die Frauen in gleicher Ordnung im Unterstreifen untergebracht sind. Der Umstand, daß im Unterschied zum Josephus und Evangeliar auch die Frauen in dieser Handschrift alle gleiche Kronen haben, zeigt wie noch andere Einzelheiten, daß diese Beziehungen keine Zufälligkeiten sind. Fragen wir nun nach der älteren Darstellung, so müssen wir uns für den Gregormeister entscheiden, in dessen Gesinnung — wie auch die vier gleichen Huldigungskugeln und der ganze Habitus des Bildes zeigt — diese Tendenz zur ausgleichenden und dämpfenden Harmonisierung liegt. Sein Bildschema steht auch dem Josephus noch näher, so daß sehr gut eine Entwicklung von ihm zu dem Zweischichtenbild der Apokalypse hinführt, das endgültig alle Raumandeutung durch Arkatur preisgibt, während man sich das Gegenteil nicht verständlich machen kann. Dabei zeigen die verschiedenen Huldigungsgaben der Apokalypse, daß das Josephusblatt außerdem wohl noch unmittelbar eingewirkt hat. Wir müssen demnach fragen, wann der Gregormeister zwischen den beiden Bildern, also zwischen 997—1001/2 gearbeitet haben kann. Da Otto III. schon Neujahr 998 in Italien ankam, kommen die Monate vorher kaum in Betracht, da wir sonst annehmen müßten, daß das Registrum oder eine Kopie seines Bildes — solche Hilfskonstruktionen sind immer mißlich[1]) — jahrelang in der Reichenau verwahrt worden wäre, um den Apokalypsenmeister beeinflussen zu können; vielmehr spricht die Wahrscheinlichkeit bei der Bestellung für den Sommer des Jahres 1000, als Otto III., der im Winter über Bayern nach Gnesen geeilt war, von Aachen aus den Rhein hinaufzog, — wie leicht konnte er damals aus Trier Bücher erwerben! — und auch einige Tage auf dem Hohentwiel in nächster Nähe der Reichenau verbrachte, bevor er über die Alpen zurückkehrte[2]).

[1]) Da wir von Otto III. im Vergleich zu den Herrschern vor und nach ihm besonders viele Bilder erhalten haben, liegt kein Grund vor, mit dem Untergang vieler Bilder zu rechnen. Zudem zeigen die Reste seiner Bibliothek in Bamberg, daß nur besonders ausgewählten Werken sein Bild eingefügt worden ist. Die erhaltenen Bilder ergeben eine so geschlossene Entwicklungsreihe von 997—1001, daß man keine Zwischenglieder vermißt. Hierin unterscheide ich mich von den Ausführungen H. Fischers.

[2]) In dieser Zeit wurde das Tropar (Cod. Bamb. Lit. 5, Chroust a. a. O. I 20, T. 1) hergestellt, da es fol. 96v den Romzug v. J. 1000 erwähnt (caesar tua uisus confidentia Romanis retulerat munera



Wo war nun der Gregormeister zu Hause? Einen Hinweis geben uns die Ländernamen, die er über seine Frauengestalten gesetzt hat. Italia und Germania hat er aus seiner Vorlage beibehalten, die Gallia hat er durch die Francia ersetzt, der er den Ehrenplatz rechts neben dem Herrscher angewiesen hat, wie es zwei Urkunden Otto III. vom Jahre 996 entspricht, in denen die Franken unter den dort genannten sechs deutschen Stämmen den ersten Platz einnehmen[1]). Das ist besonders verständlich, wenn er schon damals die für die Gallia eingefügte Francia in ihrer weiteren Bedeutung gefaßt hat, wie einige Jahre später im Evangeliar der Ste Chapelle die beiden Heinriche als reges Francorum bezeichnet wurden[2]). Auffallend bleibt also nur, daß statt der Sclavinia die Alamannia angeführt wird, die als Stammesbezeichnung neben den Nationalnamen folgerichtig den Platz links hinten bekommen hat. Denn wenn auch Alamannia sich für ganz Deutschland verwandt findet[3]), so scheint das hier ausgeschlossen, da Francia und Germania wie Gallia und Germania, aber nicht noch eine dritte Bezeichnung für das deutsche Gebiet auf einmal möglich sind. Das dem Bilde zeitlich am nächsten stehende literarische Zeugnis, die Verse von Ottos Ratgeber, dem Bischof Leo von Vercelli, an Heinrich II. vom Jahre 1002[4]) sagen denn auch:

> Triumphat Bagoaria, fortis servit Francia,
> Collum cassa fallacia flectit Alemannia,
> Dat manus Lotharingia, fida est Thuringia,
> Pugnax currit Saxonia ad subjectum obvia.
> ....
> Regum creatrix maxima clamat iam Italia
> ....
> Germania et Belgica torva curvant genua.

Der Umstand, daß im Bilde von Chantilly Schwaben genannt wird, läßt sich nur durch ein persönliches Interesse des Künstlers erklären. Wenn er nun auf der schwäbischen Reichenau gearbeitet hat, dann ist dieser Umstand gedeutet.

Andere Beobachtungen führen uns gleichfalls nach der Reichenau. Wir sahen, daß der Meister eine Reichenauer Vorlage vom J. 997 benutzt und daß er auf eine Reichenauer Handschrift vom Jahre 1001/2 eingewirkt hat. Aber auch das ihm so eng verwandte und deshalb wohl aus seiner Hand selbst hervorgegangene Evangeliar der Ste Chapelle für Heinrich II. stand noch unter Reichenauer Einfluß. W. Vöge hat es deshalb schon der Liuthargruppe zuweisen wollen; Haseloff hat das entschieden bestritten, aber er hat doch eingeräumt, daß einige

brachii) und fol. 46v Otto noch in den Rogationen nennt. Ob es für den Kaiser selbst bestimmt war, geht nicht aus ihm hervor.

[1]) Mon. Germ. Dipl. II, DOIII 197, 208 vom Mai 996: astantium . . . Romanorum, Francorum, Baioariorum, Saxonum, Alsatiensium, Sueuorum, Lotharingorum.

[2]) Vgl. Italiae necnon Francorum iura in den Egbertversen; über „Francia" vgl. R. Merlet, Origine de Robert le Fort in: Mélanges J. Havet (Paris 1895) S. 99f.

[3]) Vigener a. a. O. S. 102ff., 168ff.

[4]) Neues Arch. f. ält. deu. Geschsk. XXII S. 121.



Figuren auf den Kanonesbögen Reichenauischen Ursprungs seien, und er hat deshalb an ihre spätere Zufügung durch einen dortigen Künstler gedacht[1]). Auch er hat die Verwandtschaft zwischen den Evangelistenfiguren in dem Münchener und dem Pariser Evangeliar Heinrichs II. betont; da er aber den Gregormeister zu früh ansetzte, mußte er an eine Abhängigkeit der Münchener Arbeit denken. Diese Annahme wurde ihm wieder dadurch erschwert, daß die Darstellung des Markus als Bischof, wie sie der Gregormeister gibt, sich trotz der angeblichen Abhängigkeit nicht in dem anderen Evangeliar wiederfindet, in dem vielmehr der traditionelle Typ weitergeführt wird. Dabei hat schon L. Duchesne darauf aufmerksam gemacht, daß sich gerade auf der angebliche Markusreliquien bergenden Reichenau das Aufgreifen des orientalischen, wohl über Norditalien vermittelten Bischofstyps sehr gut verstehen ließe[2]). Durch die Umdatierung des Gregormeisters beheben sich alle diese Schwierigkeiten, da sich die chronologische Möglichkeit für seine Abhängigkeit von den Reichenauer Arbeiten, besonders von dem Münchener Evangeliar ergibt. Aber dies wiederholte Geben und Nehmen während längerer Jahre läßt sich im Zusammenhang mit der Nennung der Alemannia nur so verstehen, daß der Gregormeister selbst ebenfalls auf der Reichenau arbeitete[3]).

Er hat aber eine so eigene Note, die ihn von der sonstigen Reichenauer Produktion abrückt, daß es sich nicht um einen Schüler dieser Malschule handeln kann. Haseloff hat herausgehoben, wie viel ihn mit der Echternacher Schule verband, ohne ihn diesem Kloster selbst zuweisen zu wollen[4]). Denken wir nun daran, daß mit dem Tode Egberts im Jahre 993 die westdeutsche Schule ihre Kraft verlor und ganz hinter der Reichenau zurücktrat, daß sich auch der kaiserliche Hof von ihr zu der Rivalin abwandte, die nun eine große Handschrift nach der anderen hervorbrachte, dann erscheint es sehr gut möglich, daß auch ein Echternacher Künstler aus der Veränderung der Zeitlage die Konsequenz zog und in das andere Lager überging, wo ihm eine Fülle von neuen Anregungen entgegenkam, die sein Schaffen befruchten, aber doch nicht den Stempel seiner Herkunft ausmerzen konnte. So werden wir uns das Schicksal des Gregormeisters zu denken haben, der gleichsam zwischen den beiden Schulen stand; dadurch erklärt sich dann, daß man ihn der einen nach der anderen zugewiesen hat, wird auch verständlich, daß dieser Meister, der aus einem Schulbetrieb ausschied, um in einen anderen voll ausgebildeten überzutreten, trotz seines großen Könnens so wenig Spuren in der Echternacher[5]) und in der Reichenauer Schule hinterlassen hat.

Die weiteren, diesem Gregormeister nahestehenden Werke[6]), die vielleicht

[1]) S. 75f., 155.

[2]) Ebd. S. 149f., 164.

[3]) Über die bisher vorgeschlagenen Lokalisierungen Ehl S. 64; die Reichenau hielt neuerdings Merton S. 86 ohne nähere Gründe wie Vöge gegen Haseloff für möglich.

[4]) S. 164.

[5]) Haseloff S. 152 über die beispiellos konservative Tendenz der Schule.

[6]) Ebd. S. 77ff. Diesem Kreise stehen nahe die Verkündigung in Würzburg u. der Psalter Trier Stadtbibl. Nr. 7; Haseloff S. 80, 212.

von seiner Hand selbst sind, können die Annahme noch wahrscheinlicher machen. Es handelt sich da zuerst um ein Sakramentar des Klosters Lorsch in Chantilly aus der Zeit des Abtes Salemann (972—998), das demnach vor dem Registrum und dem Evangeliar angesetzt werden muß, das aber wohl noch in die 90er Jahre fällt. Hierzu paßt Haseloffs stilistische Beobachtung vorzüglich, nach der man den Eindruck hat, „eine Handschrift aus der Zeit vor der festen Ausprägung der Schulcharaktere vor sich zu haben"[1]). Die Schwesterhandschrift, ein weiteres in Paris verwahrtes Sacramentar, weist nach den im Meßkanon genannten Heiligen auf Trier, also in die Gegend, wo wir die Schulung des Gregormeisters annehmen müssen, der dies Werk vielleicht noch vor der Übersiedelung, vielleicht schon nach derselben auf Grund seiner alten Beziehungen und seiner Kenntnis des Trierer Meßkanons angefertigt haben mag[2]). Da das Evangeliar der Ste Chapelle von dem Münchener Evangeliar abhängig ist und dieses wiederum mehrere Jahre nach der Apokalypse von 1001/2 entstanden ist, vielleicht auch erst mit den 1007 einsetzenden Bamberger Stiftungen zusammenhängt, so wird der Pariser Codex kaum vor 1005, vermutlich erst nach 1007, aber vor der Krönung von 1014 angesetzt werden müssen. Wir können also den Gregormeister durch ein gutes Jahrzehnt verfolgen, das insgesamt später anzusetzen ist, als man bisher annehmen konnte und das ihn in ganz andere Zusammenhänge bringt.

Durch die Festlegung dieses Künstlers ergibt sich auch ein festerer Anhaltspunkt für die Geschichte der Kölner Malerschule, deren Handschriften ganz besonders Anhaltspunkte für eine außerstilistische Datierung fehlen. Ihren sicher erkennbaren Anfang nimmt sie mit dem Lektionar (Köln, Dombibl. Fol. 143) des Kölner Erzbischofs Everger (985—999)[3]), dessen Jahre demnach ungefähr festliegen[4]), ohne daß man dabei durch eine Beziehung auf den Tod der Kaiserin Theophanu (991)[5]) oder auf die angeblichen Befürchtungen vor dem Weltende im Jahre 1000[6]), die nur nach den längst widerlegten Ansichten einiger Ge-

[1]) S. 78.

[2]) Trier wurde von der Reichenau mit Hss. beliefert, Repert. f. Kunstwiss. XIX S. 105ff., Haseloff S. 157.

[3]) W. Pelster, Stand und Herkunft der rhein. Bischöfe der Kölner Kirchenprov. im Ma. (Diss. Bonn, Weimar 1909) S. 6.

[4]) Ehl S. 48ff.

[5]) Ebd. S. 74; es ist unmöglich, von einem „ganz ungewöhnlich zerknirschten" Bild des Everger zu sprechen. Der dort angenommene Einfluß der byz. Proskynese ist höchstens indirekt, da bei ihr das auf den Knien Liegen beim Beugen bezeichnend ist, vgl. das Bild des Basilius II. und das Relief Ottos II. (Mailand, Samml. Trivulzio). Das ausgestreckte Liegen des Erzb. spricht vielmehr dafür, daß dem Maler eine Bildtradition für diese in der Wirklichkeit geübte Form der Heiligenverehrung fehlte.

[6]) Ebd. S. 128; ebenso bringt H. Hieber: Die Miniaturen des frühen Ma. (Münch. 1912) die Cim. 58 damit in Zus.hang; vgl. dagegen H. v. Eicken, Die Legende von der Erwartung des Weltunterganges u. d. Wiederkehr Christi im J. 1000 in: Forsch. z. deu. Gesch. XXIII (1883) u. St. Beissel, Die Sage v. d. allgem. Furcht vor d. Untergang der Welt in: Stimmen aus Maria-Laach XLVIII (1895) S. 469—84. Die vermeintl. Belege von L. Zoepf, D. Heiligenleben im 10. Jh. (Teubner 1908) S. 140 A. 1 können nur die stets und immer gehegte Furcht des Weltendes beweisen; darüber E. Bernheim, Mal. Zeitanschauungen in ihrem Einfluß auf Pol. u. Gesch. I (Tüb. 1918) bes. S. 74, bes. markant die Versus de

lehrter des 19. Jahrhunderts, aber nicht in Wirklichkeit bestanden haben, eine noch genauer bestimmte Entstehungszeit feststellen kann. In diesem Lektionar haben auf Petrus und Paulus im Hauptblatt der Handschrift byzantinische Darstellungen anderer Heiligen eingewirkt[1]). Mit ihr verwandt ist das wesentlich reicher illustrierte Sakramentar aus St. Gereon (Par. Bibl. Nat. lat. 817), das nach den Feststellungen H. Ehls unter dem Einfluß des Gregormeisters entstanden ist[2]). Daher läßt sich sein Ansatz: rund um das Jahr 1000[3]) dahin präzisieren, daß dieser Codex sicher nicht vor 1000, ja vielleicht erst nach 1010 entstanden ist, also nach den Blättern von Trier und Chantilly und vielleicht auch nach dem Evangeliar der Ste Chapelle, so daß Ehls Hinweis auf die im Jahre 1002 von der Reichenau nach Köln gekommenen Mönche eine besondere Bedeutung bekommt[4]). Die Kölner Schule beginnt daher erst nach der Zeit Ottos III.; sie ist eine Folge und Verbreiterung der unter den letzten Ottonen blühenden Buchmalerei[5]), deren Hauptstätte, die Reichenau, seit Heinrich II. ihren Ruhm mit anderen Schulen teilen muß.

Wir sind jetzt in der Lage, aus dem von uns geordneten Material einige Folgerungen über die vielbehandelte Frage der Porträtähnlichkeit dieser Bilder zu ziehen. Es zeigt sich, daß man als Vorbedingung erst feststellen muß, ob wir es nur mit einer Kopie oder mit einer Neuschöpfung zu tun haben. Da es sich bei einer solchen aber auch nur um die Verarbeitung älterer Motive handeln kann, läßt sich erst durch deren Zusammenstellung erkennen, ob sich nicht eine solche Vorlage zu stark geltend macht, während wegen der Abwesenheit des Fürsten die Wirklichkeit nicht berücksichtigt werden kann. Andererseits zeigt sich, daß man wie bei dem Josephusblatt den Dargestellten auch einfach umbenannt hat. Man kann also nur bei einem kleinen Bildkreise[6]) von einem sich

annis des Paulus Diac. aus dem 8. Jahrh. (Script. in us. schol. 1878, S. 3); über solche Furcht in Byzanz während d. 2. Hälfte des 10. Jh. s. Leo Diac. Caloensis: Hist. I, 1 (Migne, Patrol. graeca Bd. 117, Sp. 657).

[1]) Vgl. T. 14b die (S. 49 fehlerhaft wiedergegebenen!) Beischriften, deren Anordnung in Kolumnen mit der Ligatur von *Γ* und *I* das Vorbild verraten, das aber andere Heilige enthalten haben muß, da *ΠΗΘΡΟΣ* und *ΠΛΥΛΥC* fehlerhaft und latinisiert sind, während *ΛΓΙΟC* einfach beibehalten ist. — Die Abb. lassen eine Nachprüfung der S. 49 angeführten Beischriften nicht zu, die verblüffend falsch gelesen sind. Auf Fol. 3b Schlußzeile, die wohl: Consequar ut veniam Christo regnante supernam zu lesen sein wird, ist Christo statt Christi deutlich erkennbar. Wie der Anfang muß auch Fol. 4 (S. 50: devota mente patronos statt devotatemente patronus) falsch sein. — Vgl. dazu die im Testament des Erzb. Brun für b. Pantaleon bestimmte scutella graeca; vita Brunonis c. 49 (Migne: Patrol. lat. Bd. 134 S. 976).

[2]) Ebd. S. 51ff., bes. S. 64.

[3]) Ebd. S. 128.

[4]) Ebd. S. 48.

[5]) Der Buchtitel: die „Ottonische" Kölner Buchmalerei paßt demnach historisch nicht.

[6]) Sonstige erhaltene Bilder Ottos III.: Cod. Ivrea Bibl. Capit. 86 vom J. 1001—2, s. Kemmerich, Malerei S. 71, Text S. 73; Vas lustrale im Domschatz Aachen mit Inschrift: scs III Ott, die also nicht gleichzeitig sein kann, aber keinen Grund gibt, an der Richtigkeit der Zuschreibung zu zweifeln. Jedenfalls kommen nach dem Kreuz im Reichsapfel die beiden ersten Ottonen nicht mehr in Betracht. Der kurze Schnurrbart paßt weder auf Heinrich II. noch Konrad II. Spätere Herrscher werden wegen des Kreuzes auszuschließen sein. Der (nach Goldschmidt II Nr. 22 T. VIII S. 21) rheinische Künstler scheint nach dem Gesichtstyp kein Reichenauer zu sein, wenn auch die Anordnung des Kaisers rechts neben Christus, umgeben von Geistlichen und Kriegern den dortigen Motiven entspricht. Da dies unter H. II.

Richten nach der Wirklichkeit reden, — so für Otto III. bei dem Josephusbild, der letzten Bulle, vielleicht bei dem Stehsiegel, während bei allen anderen behandelten Darstellungen die Abhängigkeit von Vorlagen sich mehr oder minder bestimmt nachweisen läßt, wobei natürlich nicht ausgeschlossen ist, daß der frische Eindruck des persönlich bekannten Kaisers von neuem miteingewirkt haben kann. Bei den originalen Darstellungen ist wieder zu berücksichtigen, daß sie die einzelnen Teile des Gesichtes nicht abzeichnen, sondern in stereotypen Schulzeichen für Auge, Augenbraue, Ohr usw. wiedergeben und daß sie unter der Nachwirkung von Karolingischen und Byzantinischen Gesichtsidealen arbeiten, welche die Struktur des Kopfes von vornherein beeinflussen. Alle diese Einschränkungen lassen es aber immer noch zu, daß man sich in der Charakterisierung durch Barttracht und Alter, ja im Einzelfalle vielleicht noch mehr an die Wirklichkeit gehalten hat.

III.

Wir suchen jetzt das chronologische Gerüst, das wir für die Malerei der Jahrzehnte um die Jahrtausendwende feststellen konnten, auch in den ihnen vorausgehenden Jahren auszubauen.

Auf einer heute in Seitenstetten (Oest.) verwahrten Elfenbeintafel, die ehemals zu einem Magdeburger Antependium gehörte[1]), ist ein gekrönter Herrscher mit spitzem Vollbart zu sehen, der — von Heiligen geführt — Christus das Modell einer Kirche darbringt und der nach A. Goldschmidts Darlegungen kein anderer als Otto I. sein kann. Ihm verdanken wir auch die Hinweise, welche neben Mailand für die Reichenau als Herstellungsort sprechen.

Derselben Schule wie dies Relief gehört eine andere[2]) Elfenbeintafel der Sammlung Trivulzio in Mailand an, die — vielfach auf Otto I. gedeutet — nach den überzeugenden Argumenten Goldschmidts jedoch nur Otto II. darstellen kann. Der „Otto Imperator" und seine ein Kind emporhaltende Gattin knien zu den Füßen Christi, während wiederum Heilige um den Schutz des in der Mitte thronenden Heilandes bitten. Da man in dem gekrönten Kinde den 980 geborenen Thronerben zu sehen haben wird, muß die Tafel zu 980—3 gesetzt werden. Während Otto II. hier einen seinem Vater auf dem Magdeburger Relief auffallend ähnlichen Gesichtstyp zeigt, sehen wir ihn auf einer Elfenbeintafel in Cluny[3]), auf der er mit Theophanu frontal rechts und links neben dem sie

nicht mehr belegt ist, haben wir hier wohl einen weiteren Grund für Otto III.; s. W. F. Volbach, Elfb. arbeiten d. Spätantike u. d. früheren Ma. (Mainz 1916) Nr. 129 S. 93f.; Kemmerich, Plastik S. 41, Pflugk-Harttung, Weltgesch. Ma. S. 158 — Goldene Altartafel von Aachen, nach der Tradition von Otto III. gestiftet, s. Burg Abb. 35—7 und S. 58, auf deren Dornenkrönung der Stifter ohne Abzeichen vor Christus auf den Knien liegt. Da auch Ludwig d. D. ohne Insignien dargestellt ist (Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses XIII, 1902, S. 21), liegt darin kein Gegengrund. Das bartlos-jugendliche Gesicht spricht vielmehr sehr zugunsten der Tradition. — Das Kinderbild s. unten.

[1]) Goldschmidt II T. VI Nr. 16, dazu Text S. 17, 19f., Herkunft S. 3f.

[2]) Ebd. II T. II Nr. 2, dazu Text S. 15; Abb. auch Kemmerich Plastik S. 37ff.; Pflugk-Harttung, Weltgesch. Ma. S. 155; G. Schlumberger, Nicéphore Phocas S. 589.

[3]) S. oben S. 57.



krönenden, aufrechtstehenden Christus in gleicher Haltung angeordnet ist, als einen Mann mit kurzem Vollbart. Nach Stil und Beischrift handelt es sich um eine Arbeit aus dem byzantinischen Kulturgebiet, deren Stifter, der Doulos Joannes, nach Uhlirz' guter Vermutung mit dem Abt von Nonantola und späteren Erzbischof von Piacenza Johannes Philagathos identisch ist, der als vertrauter Berater der Theophanu schon am Hofe Ottos II. eine große Rolle spielte und der es im Jahre 997 wagte, sich zum Gegenpapst aufzuschwingen[1]). Daß Otto II. auf dem Relief schon als Kaiser „der Römer" bezeichnet ist, kann uns bei einer byzantinisch beeinflußten, allem Anschein nach von einem Großen des Hofes für den Kaiser bestellten Arbeit nicht wundern, da dem Künstler damit die Voraussetzungen für die sofortige Kenntnis der neuen Titulatur gegeben waren. Demnach ist sie erst in den 80er Jahren, also in der Zeit der Mailänder Tafel entstanden. Dabei verdient sie als eine dem Hofe nahestehende Arbeit in der Berücksichtigung der Wirklichkeit gutes Vertrauen.

Die auffallende Tatsache, daß diesem Gesichtstyp die Mailänder Tafel so wenig entspricht, dafür aber Otto I. ähnelt, erhält ihre Aufklärung durch die Stammhandschrift der Reichenauer Liuthargruppe, das Aachener Evangeliar, das nach der Widmungsschrift für einen Kaiser Otto angefertigt ist[2]). Auf dem Widmungsbilde thront der bartlose Herrscher in einer Mandorla auf der Terra, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Unter ihm stehen zwei Würdenträger mit Fahnen, dazu rechts zwei Geistliche und links zwei gewappnete Laien. Welcher Ottone ist nun mit dem inhaltsreichen Bild von Aachen gemeint? Otto III. muß ausscheiden, da die Handschrift von dem Evangeliar des Jahres 997/8 wegen dessen stilistisch reiferen Zustand abzurücken ist und Ottos Königszeit ausscheidet. Vöge[4]) dachte an Otto I., und Haseloff[5]) hat ihm nicht widersprechen wollen. Doch dieser Herrscher war in seiner Kaiserzeit ein gereifter Mann, von dessen langem Vollbart uns berichtet wird[6]). So finden wir ihn denn auch auf dem Magdeburger Relief dargestellt. Ist es bei der von uns festgestellten Berücksichtigung der Wirklichkeit in neuen Kompositionen — um eine solche nach dem Muster der Majestas Christi handelt es sich hier — denkbar, daß man den Kaiser bartlos dargestellt hat, zumal es sich wahrscheinlich sogar um dieselbe Schule handelt? Es bleibt daher nur Otto II. übrig, der Weihnachten 967 zum Kaiser gekrönt wurde und 973 die Alleinherrschaft im Alter von 18 Jahren antrat. Bis zu dieser Zeit erscheint er auch auf seinen Siegeln bartlos,

[1]) Uhlirz a. a. O. (s. ebd.); über Ph. vgl. P. E. Schramm, Kaiser, Basileus u. Papst in der Kaiserzeit der Ottonen (erscheint in der Histor. Zeitschrift).

[2]) S. Beissel; dazu Vöge S. 44ff., 77ff., 91, 282ff.; W. Wattenbach, Deutschlands Gesch.quellen I (Stuttg. u. Berl. [7] 1904) S. 444; Swarzenski (Repert.) S. 391ff.

Die Inschrift: Hoc, Auguste, libro tibi cor Deus induat, Otto, quem de Liuthario te suscepisse memento.

[3]) Beissel T. 3, dazu S. 61ff.; I. A. Hefner-Alteneck: Trachten, Kunstwerke u. Gerätschaften I T. 36.

[4]) S. 91.

[5]) S. 113, 163.

[6]) Widukind II c. 36 (Script. rer. Germ. in us. schol. ed. P. Kehr, 4. Aufl. S. 82): facies rubicunda et prolixior barba, et haec contra morem antiquum.

um dann einfach den Stempel seines Vaters oder Kopien nach diesem zu benützen[1]). Die Zeit vor 973 wird auszuschalten sein, da das Bild keine Andeutung auf den noch lebenden Kaiser Otto I. enthält; die letzte Zeit Ottos II. kommt auch nicht in Betracht, da er nach den beiden Reliefs damals mit einem Bart geschmückt war. Demnach ergibt sich, daß das Aachener Evangeliar für Otto II. in den Jahren um 975 hergestellt worden ist. Vielleicht ist dann der Besuch, den im Jahre 972 Vater und Sohn der Reichenau zusammen abstatteten[2]), für ihre Bestellungen im Kloster von Bedeutung gewesen[3]). Wir brauchen uns nun nicht mehr über die Ähnlichkeit der Mailänder Tafel Ottos II. mit dem Magdeburger Relief Ottos I. zu wundern, da ja beide aus derselben Schule — vermutlich der Reichenau — stammen. Otto II. weilte seit Ende 980 in Italien, so daß man nördlich der Alpen nur von seinem durch den Bart veränderten Aussehen wissen, aber darüber nicht durch den Augenschein orientiert sein konnte. Als es sich nun trotzdem darum handelte, eine neue Bestellung auszuführen, hat dem Künstler natürlich das Bild des Vaters vorgeschwebt, das nun in der Darstellung Ottos II. zur Geltung gekommen ist — ein neuer Hinweis darauf, welche Schwierigkeiten der Porträtähnlichkeit entgegenstanden.

Die chronologische, wenn auch nicht stilistische Brücke zwischen dem Aachener Evangeliar und der jüngeren Liuthargruppe stellen der Egbertcodex[4]) und der Egbertpsalter[5]) dar, die gleichfalls aus der Reichenau oder ihrem Einflußgebiet stammen und in der Regierungszeit des Erzbischofs 977—93 entstanden sein müssen[6]). Haseloff, der den Psalter zum Anlaß nahm, um den ganzen Fragenkomplex, der sich an die von uns herangezogenen Handschriften knüpft, in eingehendster und förderndster Weise zu prüfen, hat schon aus kunsthistorischen Gesichtspunkten den Codex für die ältere Arbeit erklärt, den er durch eine Reihe von Jahren vom Psalter getrennt wissen will[7]). Von

[1]) Posse T. VIII, 1—4 bartlos; 5—6 und IX, 1—2 bärtig, dazu S. 13.

[2]) Ekkehard, Casus St. Galli (Mon. SS. II S. 146f.).

[3]) Die Litt. über den Deckel E. Molinier: Un ivoire byz. inédit du Musée du Louvre in: Mélanges Julien Havet (Paris 1895) S. 247. Burg S. 64 A. 1 wendet sich ohne Gründe gegen M. Creutz, nach dem der Deckel älter als die Aachener Altartafel (vgl. oben) ist. Wenn man auch damit rechnen muß, daß Codex u. Einband nicht gleichzeitig sind, so ist doch wahrscheinlich, daß der Deckel noch aus der Zeit Ottos II. stammt; vgl. Burg Abb. 40 (nicht 39, wie S. 63 angegeben).

[4]) S. Kraus.

[5]) S. Haseloff; Merton S. 86f. denkt an St. Blasien als Heimat des Psalters u. seiner Verwandten, der sog. Ruodprecht-Gruppe.

[6]) Haseloff S. 61 über die Möglichkeit, daß der Cod. schon vor 977 begonnen wurde, wobei er K. Lamprechts Gründe (Bonner Jahrb. LXX S. 56ff., bes. S. 75f.) für 969 zurückweist; ebd. S. 14, 62, daß der Psalter nur zwischen 983—93 entstanden sein kann und vermutlich bei Egberts Rückkehr aus Italien 984 bestellt sein wird. Man wird sich die Beziehungen Triers zu seiner weiteren Umgebung sehr viel lebhafter vorstellen müssen, als daß man daraus einen Schluß ziehen könnte. Vgl. oben über Trier-Reichenauer Beziehungen, ferner den Egberts französische Beziehungen andeutenden Briefwechsel Gerberts (J. Havet, Lettres de Gerbert, Paris 1886), sowie die Regesten der Erzb. zu Trier 814—1503, hg. von H. Goerz (Trier 1861) S. 6, die für die ersten Jahre Egberts Anwesenheit in Trier belegen, während sich aus der Zeit 985—93 keine Urkunden erhalten haben.

[7]) S. 163.

den beiden nach dem Schema vereinzelt stehenden Widmungsbildern entspricht das bartlose Gesicht Egberts im Codex seinem Siegel aus dem Jahre 978[1]); dagegen charakterisiert ihn der Psalter als älter und bebartet. Nach den bisherigen Feststellungen[2]), die sich ja gerade innerhalb der Reichenauer Schule gewinnen ließen, dürfen wir dies als ein die kunsthistorischen Gründe bestätigendes Argument ansehen, den Codex daher an den Anfang von Egberts Regiment, also um 980, den Psalter gegen das Ende, also um 990 setzen. Seine Schwesterhandschrift ist das Evangelistar von Poussay[3]), dessen Ritzzeichnung im Rückendeckel wir schon mit dem Stehsiegel von 996/7 verglichen haben. Das auf diesem zuerst gesicherte, in den Reichsapfel eingeschriebene Kreuz findet sich auch bei dem Christus des Rückendeckels, so daß möglicherweise noch der Gründer von Poussay, Bischof Berthold von Toul (996—1020)[4]), der Besteller und damit auch der in der Handschrift Abgebildete sein kann.

Damit haben wir wieder den Anschluß an unseren Ausgangspunkt gewonnen. Es hat sich herausgestellt, daß es auf Irrwege führen kann, wenn man sich allzusehr auf Beischriften verläßt und aus dem Auge verliert, daß jedes Bild schon eine Geschichte hinter sich haben kann, bevor es an den Platz gesetzt wurde, an dem es auf uns gekommen ist. Die Deckelinschrift der Apokalypse gibt nicht den Besteller der Handschrift an, die Bilder des Registrum sind nicht aus der Zeit der Widmungsverse, die Beischrift des Josephusblattes entspricht nicht der ursprünglichen Bestimmung.

Die Bedeutung der besprochenen Handschriften läßt uns ebenso wie das lebhafte Interesse unserer Tage darauf hoffen, daß wir bald eine Geschichte der Reichenauer Schule, zu der so viel Vorarbeit geleistet ist, unter Einbeziehung der Wandmalerei[5]) sowie der Werke in Elfenbein und Metall bekommen und daß dann auch die anderen Schulen, soweit sie bisher noch nicht im Zusammenhang untersucht worden sind, ihre Bearbeiter finden. Neben der Kunstgeschichte selbst wird sich auch die Geschichte aus der Lösung dieser Arbeiten reiche Anregungen versprechen können.

[1]) Kemmerich, Plastik S. 88; Ewald, Siegelkunde a. a. O. T. 37, 1, ebd. S. 185—6 über Ähnlichkeit.

[2]) Haseloff S. 67 über den karol. Einfluß und den des eigenen Schönheitsideals. Er nimmt Abhängigkeit des Psalterbildes von einem individuell gehaltenen Blatt nach Art des Codexbildes an, wobei er für die Locken eine wirkliche Beobachtung für möglich hält. Das alles schließt die obige Annahme für die Einfügung des Bartes nicht aus.

[3]) Haseloff S. 81ff.; Burg Abb. 43—4; der Ansatz S. 71f.: „Vielleicht 1. Jahrzehnt nach 1000" ist nur gefühlsmäßig angenommen.

[4]) A. Hauck, Kirchengesch. Deutschlds. [3] III S. 1000; Haseloff S. 83, 85.

[5]) K. Strecker, Studien zu karol. Dichtern in: Neues Arch. f. ält. deutsch. Gesch. 44 (1922) S. 247ff. hat auf Grund seiner reichen Kenntnisse die Verse von Oberzell für das Werk eines Sedulius benutzenden Autors erklärt, der in karol., vielleicht sogar in vorkarol. Zeit gehört, da er leoninische Reime verwandte. Wieweit er damit Schmarsow (Repert. f. Kunstgesch. XXVII S. 273ff.), der die Bilder selbst 985—90 setzt (S. 264), sie aber für eine andere Stelle geschaffen wissen will, stützt, muß weitere Forschung zeigen. Vielleicht helfen die oben vorgeschlagenen Datierungen, um das Datum dieser Malereien, die P. Clemen, Roman. Monumentalmalerei in den Rheinlanden S. 757f. unter Angabe der Lit. rund um 1000 setzt, genauer festzulegen.



ZUR CONRAD VON SCHEYERN-FRAGE

Mit 13 Abbildungen auf Tafel 22–26 ***Von ALBERT BOECKLER***

Der Name Konrad von Scheyern erfreut sich einer gewissen Popularität. Der Historiker kennt ihn als den des Verfassers der Chronik und Annalen von Scheyern und zugleich als den eines besonders fruchtbaren Abschreibers theologischer Werke, für die Kunstwissenschaft aber schien er eine jener wenigen Persönlichkeiten zu umgrenzen, welche nicht nur von den gleichzeitigen Quellen als Künstler genannt werden, sondern von denen sich auch eine Anzahl signierter Werke erhalten hat. Ein Konrad von Scheyern hat 1224 ein Altarciborium vollendet: ciborium maioris altaris auro et lazurio (Schmelzarbeit?) ornatur et feliciter consummatur[1]); ein Mann desselben Namens schrieb und malte unter Abt Konrad ein großes Matutinalbuch[2]) und im Scheyerner Bibliothekskatalog von 1241 kommt der Name Konrad zu wiederholten Malen als Skriptorname vor. Eine dieser Konradushandschriften wurde von demselben Schreiber Konrad auch ausgestattet und mit einem kostbaren Einband aus Gold und Silber versehen[3]). Andererseits bringen die erhaltenen spätromanischen Handschriften aus Scheyern zahlreiche Signaturen und Widmungsbilder „Conradus".

Schon früh scheint die Überlieferung alle diese Notizen auf einen Konradus bezogen und diesen außerdem mit dem Scheyerner Geschichtsschreiber identifiziert zu haben und kam so zu einem unerhört reichen Oeuvre desselben. Aventinus zählt in seinen Annales Schirenses[4]) mehr als dreißig Codices auf, welche dieser Konrad schrieb und welche Zeugnis ablegen von einer Arbeitskraft, die allerdings bewunderungswürdig wäre.

Diese Ansicht, welcher Konrad von Scheyern seine Berühmtheit verdankt, blieb herrschend bis ins 19. Jahrhundert. Die Unmöglichkeit einer derartigen Arbeitsleistung als Künstler, Schreiber und Historiker fiel nicht auf, vielmehr erscheint Konradus wie eine Verkörperung des romantischen Ideals vom mittelalterlichen Mönch, der sein Leben lang in einsamer Zelle zu Ehren der Jungfrau Maria fromme Bücher schreibt und mit feinen Bildchen schmückt.

Erst Karl Damrich hat mit dieser Anschauung gebrochen und versucht, was sich erhalten hat, mit den Quellen in Einklang zu bringen. Dies das unleugbare Verdienst seines Buches: „Ein Künstlerdreiblatt des 13. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern"[5]). Leider fehlte zur Durchführung der Aufgabe die nötige Eindringlichkeit der Beobachtung, neben Gutgesehenem stehen arge Flüchtigkeiten. So ist das Resultat der Arbeit eine völlige Verwirrung des ganzen Bildes. Hartig[6]) nahm zwar die Frage wieder auf, den drei von Damrich postulierten Konradi (abbas, pictor und custos) fügt er einen vierten hinzu und versucht auch eine kunstgeschichtliche Herleitung der Miniaturen, kommt aber auch kaum über Damrich hinaus.

---

[1]) Annalen zum Jahr 1224.

[2]) u. [3]) Bibl.-Katalog von 1241.

[4]) Aventins gesammelte Werke, herausgegeben von der Bayer. Akad. d. Wiss., München 1881, I, 1.

[5]) Straßburg, Heitz 1904.

[6]) Jahrbuch des Vereins für christl. Kunst in München, III, 1, München 1916.

So wurde eine neue Untersuchung nötig, die nicht wie Damrich und Hartig von den Quellen ausgeht und ihnen die Denkmäler manchmal fast mit Gewalt anzupassen sucht, sondern umgekehrt zuerst die Monumente betrachtet und dann zusieht, wie sie zu der literarischen Überlieferung stehen.

Erhalten haben sich lediglich Handschriften und auch davon nur fünf; drei derselben erwähnt Aventinus[1]); vier haben künstlerische Ausstattung. Die Codices befinden sich jetzt alle auf der Münchener Staatsbibliothek.

Das früheste, beste und mit Recht berühmteste Werk ist

Clm 17401 (Aventinus Nr. 19).

Den Hauptteil der Handschrift bildet ein liber matutinalis, d. h. eine Zusammenstellung der Matutin-Lesungen per circulum anni[2]). Es beginnt auf dem 20. Blatt des Codex mit einem Kalendar; daran schließen sich ein Miniaturen-Zyklus, den ich A nenne, und das eigentliche liber matutinalis, welches bis zum Ende des Bandes reicht. Auf einer der Miniaturen zu Füßen der Madonna (Fol. 25[3])) Abt Conrad, der das Buch gestiftet hat[4]), die Schrift durchweg von einer Hand. Zweimal nennt sich der Schreiber, der erste Mal auf Fol. 269b: „Incipit secunda pars libri matutinalis scripta sicut prior a Chuonrado in honore beatae virginis Mariae", das zweite Mal am Ende des Matutinalbuches: „Tu autem domine Chuonradi scriptoris miserere, amen etc. (s. Damrich S. 23).

Das letzte Blatt (a), auf welchem das Ende des Textes und der letztgenannte Eintrag stehen, ist später stark und unregelmäßig beschnitten worden, wohl um das leere Pergament zu gewinnen, und daran nachträglich von hinten ein anderes (b) angeklebt.

Auf dem Rekto von b stehen die eben angeführten von Damrich S. 23 abgedruckten Votivverse des Schreibers (tu autem domine usw.), eine Aufzählung der ersten elf Äbte von Scheyern und eine dritte Konradus-Signatur von derselben Hand wie die beiden ersten: „Huius (scl. Conradi abbatis) ope et rogatu ego frater Chuonradus sacerdos quamvis indignus istius modi librum conscripsi ad honorem dei et beatae dei genetricis et ecclesiae huius et ad lectorum tam futurorum quam praesentium perpetuam utilitatem etc."

Dieses Blatt b ist anderswoher genommen und — wohl der berühmten Signatur wegen — hier angefügt. Das beweisen die Art der Anbringung und das Aussehen des Verso. Dieses zeigt nämlich den Abklatsch von Buchschrift saec. 12 (Spiegelschrift, auf dem Kopf stehend), während die Rückseite von Blatt a ganz leer und weiß ist. Außerdem dokumentiert dieser Schriftabdruck, daß b mit dem leeren Verso auf die Innenseite eines hinteren Deckels geleimt war, mithin das Ende eines Kodex gebildet hat. Denn erstens entstehen solche Ab-

[1]) l. c. S. 19.

[2]) Genaueres über die Zusammensetzung bei Damrich l. c. S. 22f.

[3]) Ich benutze immer die spätere vollständige Paginierung.

[4]) Vgl. den Bibliothekskatalog von 1241.

Abb. 1. Clm. 17401, Cyclus A.

Abb. 2. Clm. 17401, Cyclus A.

drücke nur, wenn ein leeres Blatt mit einem beschriebenen zusammengeklebt wird, und zweitens muß in unserem Falle bei der beschriebenen Seite oben und unten vertauscht gewesen sein. Letzteres kommt aber nur bei den Fragmenten vor, mit denen die Buchbinder die Innenseiten der Holzdeckel zu bekleiden pflegten.

Alles, was Clm 17401 außer den bisher genannten Stücken enthält, d. h. die dem Matutinalbuch vorausgehenden Teile (Blatt 1—19) gehörte nicht von vornherein mit diesem zusammen, sondern ist spätere Zufügung[1]). Das ergibt sich mit absoluter Sicherheit aus der Inschrift des Widmungsbildes Fol. 19a (s. unten). Man kann also die Angaben, die der Scheyerner Bibliothekskatalog von 1241 über das Matutinalbuch macht, nur auf das eigentliche liber matutinalis beziehen. Sie lauten: „Abbas Chunradus librum matutinalem magnum et plenum in uno volumine comparavit. Quem librum frater Chunradus laudabili diligentia et studio omnibus sibi attinentibus ad finem usque perduxit, picturis es lazurio amplissime decoravit, ut nihil decoris vel diligentiae deesse videatur“.“

Die künstlerische Ausstattung des eigentlichen Matutinalbuches stammt demnach vom Schreiber, d. h. von dem Konradus, der sich in dem dritten der oben angeführten Einträge als „sacerdos“ bezeichnet. So will auch ich ihn nennen. Die „picturae“ aber sind folgende: „Im Kalendar bei jedem Monat ein Medaillon mit dem Tierkreiszeichen und eine Initiale KL. Dann zwischen Kalendar und Textanfang der genannte Zyklus A. Zwei Seiten mit Bildern aus der Mariengeschichte leiten ihn ein: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Marientod. Die besondere Verehrung, die Maria in Scheyern als Patronin genoß, erklärt ohne weiteres, daß man ein liturgisches Buch wie das vorliegende mit Darstellungen aus ihrem Leben eröffnete. Ebenso verstehen sich die beiden folgenden Bilder der ehemaligen und gegenwärtigen Klosterpatrone von selbst. Martin, der Schutzheilige in Fischbachau, der ersten Niederlassung, und Petrus, der Patron des Petersberges, der zweiten Siedlungsstätte, stehen zusammen auf einer Seite und Maria, die Klosterheilige von Scheyern, dem endgültigen Domizil der Brüder, thront auf der folgenden. Jeder der drei Patrone hält das Modell der seinem Schutz anvertrauten Kirche in der Hand. Stil und Technik dieser Bilder ist durchweg gleich, sie stammen alle von einer Hand, so daß die Überlieferung, Konradus habe auch die sämtlichen picturae angefertigt, sehr überzeugend ist. Von ihm wird auch die eine Art Initialen stammen, die das Lektionar reichlich durchsetzen, denn sie stimmt stilistisch sowohl im Rankenwerk als in den Figuren, die den Buchstaben öfters beleben, völlig mit den Bildern überein (vgl. Abb. 12). Neben ihr aber treten noch zwei andere Gattungen von Initialen auf: die eine (Damrich Abb. 17) paßt im Stil zu Zyklus B (s. unten), sie bringt nur Rankenwerk, keine Figuren. Die andere — ebenfalls ohne Figuren — zeigt wieder neue Formen: knollig eingerollte, umgeschlagene Blätter und große orchideenartige Blüten, wie man

[1]) Zur Zeit Aventins 2. Jahrzehnt saec. 15 aber schon mit dem lib. mat. zusammengebunden.



sie um 1200 häufig trifft. Dabei stehen Art 1 und 2 ebenso nebeneinander auf denselben Lagen als 2 und 3. Von Fol. 66 an trifft man keine der Konradus-Initialen mehr. Art 2 und 3 muß man anderen Künstlern zuschreiben, die Konrad zur Vollendung seines großen Werkes heranzog, denn auch die Farben, nicht nur die Formen sind verschieden. Die „picturae", von denen der Bibliothekskatalog spricht, sind also mit „Bilder" zu übersetzen.

Diese Konradusbilder sind nun freilich nicht geeignet, eine hohe Meinung von den künstlerischen Fähigkeiten ihres Schöpfers zu erwecken. Dafür aber sind sie kunstgeschichtlich von bedeutendem Interesse: sie erlauben uns Rückschlüsse auf die Vorbilder, die er benützte. Offensichtlich sind sie stark beeinflußt von einer Schwesterhandschrift des sogenannten Gebetbuchs der heiligen Hildegard in München (cod. lat. 935). Besonders deutlich ist die Anlehnung bei den Architekturen. Das sind die gleichen Kuppeln und Satteldächer aus Hohlziegeln (Abb. 2 u. 3) — sogar die kleinen Striche auf der Mitte der Ziegel sind teilweise vorhanden. Die Ziegel der Kuppeln über Martin (Abb. 1) sind nach dem gleichen Schema gemacht wie oben auf Abb. 4, während die Dachzeichnung des Martinmodells wieder der zweiten auf Abb. 4 zu findenden Art entspricht, welcher auch die der Mittelkuppel über der Madonna (Abb. 2) sehr verwandt ist. Charakteristisch sind ferner die hohen, sehr schlanken Türme mit kugeligen oder birnenförmigen Dächern (Versuchung Christi Abb. 5 und die Modelle der Patrone Abb. 1), die schmalen wulstartigen Gesimse am Ansatz der letzteren und die gestielten Knöpfe auf ihnen, welche manchmal auf einem breiteren ornamental ausgestalteten Fuß aufsitzen. Weiterhin seien die auffallend schmalen Fenster und die perspektivisch umgreifenden Deckplatten der Kapitäle genannt. Sie bilden gleichsam den Kelch, aus welchem die Bögen herauswachsen, die wiederum d e Architektur tragen. Auch diese Bögen und die geraden, nach unten abschließenden Gesimse sind ganz gleich. Schließlich sei noch die singuläre rosettenartige Durchbrechung des einen Turmes auf dem Madonnenbild mit der entsprechenden der Fußwaschung in Cod. lat. 935 zusammengestellt (Abb. 2 u. 6).

Dann einige übereinstimmende Einzelheiten: Das Kind in der Krippe mit seiner Stirnlocke und der seltsamen Art der Einhüllung (es ist gleichsam in einen Sack gesteckt), die Vorliebe für kreuzschraffierte Borten mit ausgesparten Rändern und Edelsteinen und die Behandlung der Haare. Letztere schließen gegen das Gesicht oft mit einem dichten Kranz kleiner runder Locken ab (Petrus T. 1394[1]) und Petrus der Bergpredigt T. 1624), hängen gern in mehreren steil an einandergereihten „Schillerlocken" herab (Josef von Arimathia T. 1396 gegen den linken König T. 1623) oder sind in schrägen etwas von innen nach außen gedrehten Locken angeordnet (l. Engel der Geburt T. 1395 und Adam der Vertreibung T. 1608). Besonders nahe ist die Verwandtschaft dann bei Füßen und Händen. Erstere hängen sehr breit und schwer an einem viel zu dünnen Knöchel; bei Seitenansicht ist der äußere Fuß gleichmäßig breit, hat zwischen Hacken und Ballen keine Einziehung und ist in einer konkaven Kurve ge-

[1]) D. h. Nr. 1394 der Teufelschen Photosammlung.

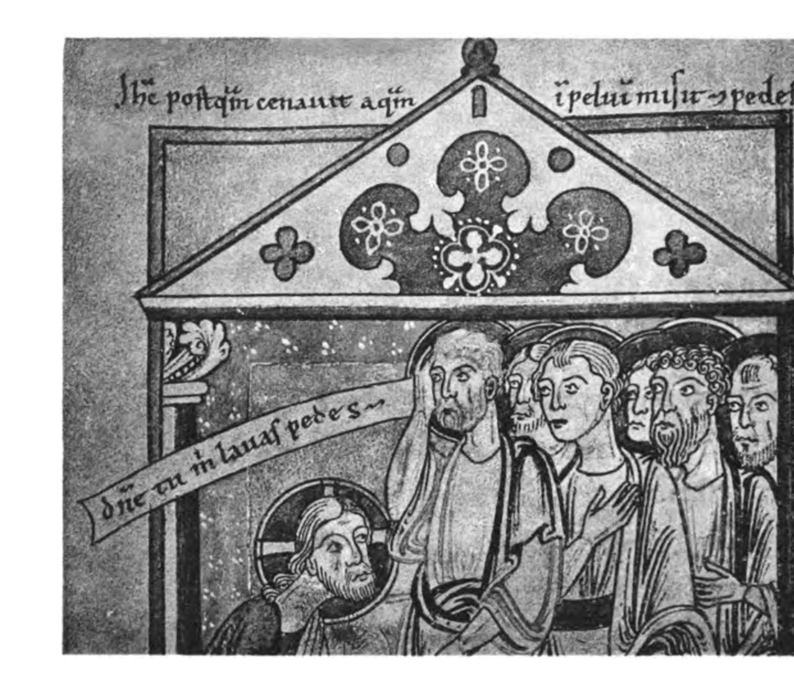
Abb. 3. Clm. 935.



Abb. 4. Clm. 935.



Abb. 5. Clm. 935.



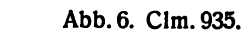


Abb. 6. Clm. 935.

schwungen. Man vergleiche den Engel der Verkündigung oder den Apostel mit Stabkreuz T. 1396 mit dem Johannes T. 1622. Ist der Fuß von vorn gesehen, so wird der Hacken sehr schmal gebildet im Verhältnis zum vorderen Teil des Fußes, die große Zehe läuft stark nach innen und die kleine ist etwas abgebogen, so daß sie wie eine kleine Öse aussieht (Apostel mit dem Weihrauchfaß T. 1396 gegen den Christus der Dornenkrönung T. 1636, die ösenartige kleine Zehe besonders deutlich bei dem Jesaias der Initiale T. 1400). Auch die gestickten Muster der Schuhe sind vielfach gleich.

An den Händen sind in Clm 935 die sehr dünnen Finger bezeichnend, die sich weich und knochenlos umbiegen. Am Ansatzpunkt des kleinen Fingers ist manchmal eine kleine Ausbuchtung des Konturs, bei der redend oder segnend erhobenen und von vorn gesehenen Hand setzt der Daumen auffallend hart, gerade und hoch an. Oft wird die Hand sehr zugespitzt dadurch, daß die beiden äußersten Finger nach innen genommen werden und fast verschwinden. Manchmal haben sie eine leise Schwingung. Die enge Übereinstimmung dieser Eigentümlichkeiten mit Zyklus A zeigt eine Gegenüberstellung der betend zusammengelegten Hände (vorderster Hörer rechts auf der Bergpredigt T. 1624 und Konradus T. 1398), der von oben gesehenen umgreifenden Hand (maledicti qui gloriantur in adversu proximi T. 1615 und Apostel mit Weihrauchfaß T. 1396 oder Rechte Petri auf der Gefangennahme T. 1637 und Rechte der Maria der Geburt T. 1395), der zugespitzten Hand (Abendmahl dritter Apostel von rechts T. 1618 und T. 1396, Linke des Apostels mit Buch), der von innen gesehenen geöffnet erhobenen Hand (Madonna auf der Anbetung der Könige T. 1623 und T. 1396 Rechte des Apostels mit Buch) u. a. m.

Auch im Faltenwurf kann man schließlich bei genauerer Beobachtung noch eine ganze Anzahl der für das Gebetbuch der heiligen Hildegard typischen Schemata wiederfinden. Die grätenartigen doppelten, leicht gebogenen Linien auf dem rechten Oberschenkel des Apostels mit Stabkreuz T. 1396 die noch etliche Male wiederkehren (Apostel mit Weihrauchfaß ebenda, Maria der Verkündigung u. a.), sind an dieser Stelle in Clm 935 die Regel. Auch die spitzwinkligen Falten zwischen den Beinen und die Betonung des Knies durch eine ~-förmige Linie kommen daher (vgl. den Apostel mit Stabkreuz T. 1396 und Simon bei der Darstellung i. T. T. 1613). Die grannenartige Faltenzeichnung an den Beinen der Maria bei Tod und Kreuzabnahme T. 1396 entspricht derjenigen bei der mulier curva (T. 1612) und die Faltenbüschel am rechten Schenkel des Apostels ganz links auf dem Marientod sind in Clm 935 häufig (Moses T. 1610). Auch die Zeichnung der weiten Ärmel mit dem manschettenartigen Stoffwulst vorn, der breiten Falte, welche den äußeren Kontur des Armes begleitet, und des Halbbogens ganz oben am Arm ist im Prinzip die gleiche. Schließlich sind die vielen strahlenförmigen Faltenbüschel, die vor allem aus den Faltenwinkeln hervorkommen, eine Art Schattierung bilden und ein besonderes Charakteristikum des Zyklus A sind, wieder ganz typisch auch für Clm 935.

Der Gesamteindruck der Gewandung freilich ist ganz anders als im Gebetbuch der heiligen Hildegard, denn der Miniator nimmt den übertrieben zackig



und hartbrüchig bewegten modernen Gewandstil auf, — Clm 935 und 17401 sind ja durch einen Zeitraum von 30—40 Jahren getrennt. Dieser zackige Stil resultiert letzten Endes aus einer Berührung mit Byzanz, wird aber so schnell Allgemeingut, daß man nur selten eine direkte Berührung mit byz. Kunst anzunehmen hat. In unserem Fall aber sind wir berechtigt, es zu tun, denn es finden sich noch andere auffällige Byzantinismen: die Stellung des Kindes hoch vor der Brust der Madonna, die ältlichen unfreundlichen Gesichter, die Kopfform der Maria, ihr Kopfputz mit den zwei Tüchern, deren unteres das Haar ganz bedeckt und mit feinen Streifen verziert ist. Und außerdem beweist die absolut byz. Technik der später zu besprechenden Madonna in Clm 17405, daß byz. Malereien in Scheyern gewesen sind.

Nun zu den später mit dem Matutinalbuch zusammengebundenen Stücken Fol. 1—19.

Die Folien 1—13 bringen nur Text und sind das Fragment eines größeren Werkes. Der Anfang — wie sich aus der Paginierung ergibt, 45 Blätter — fehlt. Was er enthielt, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen, Hartigs Vermutung, es sei eine Benedektinerregel gewesen, ist ganz ansprechend. Die jetzt ersten 3 Seiten bringen einen Epilogus breviter digestus ex regula canonicorum et coenobitarum. Es folgen, nur unterbrochen von etlichen Versus, die streng genommen nicht dazu gehören, auf Scheyern bezügliche historische Aufzeichnungen: die Annalen und die Redituslisten. (Genaueres bei Damrich S. 9ff.)

Ihre Bedeutung für die Geschichte von Scheyern hat diese Teile wohl vor dem Untergang bewahrt. Aufgezeichnet aber sind sie von derselben Hand wie das eigentliche liber matitunalis, nur sind die Buchstaben kleiner. Und zu diesem größtenteils verlorenen Kodex gehört nun auch die oben besprochene Signatur auf Blatt b am Ende des Bandes: Hand, Tintenfarbe und Größe der Schrift sind absolut gleich.

Dann folgt (Fol. 14—19) ein Miniaturenzyklus, den ich zur Unterscheidung von dem des eigentlichen Matutinalbuchs B nenne.

Er beginnt mit einer sehr interessanten Serie von vier Darstellungen[1]):

1. Das apokalyptische Weib mit dem Kinde flieht vor dem Drachen, der einen Strom hinter ihr hersendet (Apokal. XII, 13—15). Die metrische Umschrift gibt aber Anweisung, die Darstellung nicht als Apokalypsen-Illustration, sondern in ihrer mystischen tieferen Bedeutung zu erfassen, und der Miniator ist noch deutlicher: er stattet das Weib mit Nimbus, das Kind mit Kreuznimbus aus. Die hierdurch veranschaulichte Parallele: Apokalyptisches Weib = Maria, ihr Sohn = Christus, ist der Patristik ganz geläufig. Der Sinn aber ist dieser: Maria entrinnt dadurch, daß sie als reine Jungfrau Mutter wird, zusamt ihrem Sohn dem Drachen der Erbsünde.

[1]) Für die Erklärung derselben, die bei dem völligen Fehlen des zugehörigen Textes nicht einfach war, danke ich Herrn Heinrich Mohr in Freiburg wertvolle Hinweise. Die Beischriften der Miniaturen sind, soweit hier nichts darüber bemerkt wird, bei Damrich richtig wiedergegeben, während seine Erklärung keinen Zusammenhang in die 4 Bilder zu bringen vermag.





Abb. 7. Clm. 3901.



Abb. 8. Clm. 17401. Cyclus B.



Abb. 9. Clm. 13002.

2. Daß diese Ausdeutung richtig ist, zeigt Darstellung 2: Christus am Kreuz, dessen Fuß den Höllendrachen durchbohrt, — ein häufiges Symbol für die Überwindung der Sünde durch den Opfertod Christi (vgl. z. B. Clm 14159). Rechts und links vom Kreuz Maria und Johannes; dazu die Inschrift:

Huic nisi cessisset mater mox quem peperisset
Progenitus natus foret illius ore voratus.

Das heißt: Wenn Maria nicht als Jungfrau geboren, sondern an der Erbsünde teilhätte, so wäre auch ihr Sohn dieser verfallen. Christus wäre dann sündiger Mensch, nicht reiner Gott und hätte nicht durch das Kreuz die Sünde überwinden können. Die Mauertürme aber, durch die Maria und Johannes vor dem Drachen geschützt sind, besagen, daß auch diesen beiden, die ja ebenfalls sündenlos geboren wurden, der Drache der Erbsünde nichts anzuhaben vermag.

3. In der oberen Hälfte der Seite die Himmelfahrt als Illustration des apokalyptischen: Et raptus est filius eius usque ad thronum dei[1]). Die Ascensio ist ja die Beglaubigung der Göttlichkeit Christi, also auch der Gottesmutterschaft Mariae, die wieder untrennbar verbunden ist mit ihrer Virginität.

Unterhalb der Himmelfahrt eine Darstellung des Konzils von Nicäa, wieder in Anlehnung an die Apokalypse. Die Irrlehrer werden dem von dem Drachen ausgespieenen Strom, Konstantin und die Bischöfe der terra gleichgestellt, welche dem Weibe dadurch hilft, daß sie den Strom aufsaugt[2]). Terra adjuvit mulierem[3]) lautet das beigeschriebene Apokalypsenzitat. Das Konzil von Nicäa stellte bekanntlich die Gottheit Christi fest. Also auch hier wieder die Beziehung auf die Dei para virgo.

4. Das letzte Bild ist eine Glorifikation der jungfräulichen Gottesmutter, der „Scala coelestis, per quam descendit deus in terram"[4]). Dieser Gedanke ist sehr augenfällig zum Ausdruck gebracht durch die Leiter vor dem Körper der Maria. Die Ligatur zu beiden Seiten ihres Gesichts lautet Virgo Maria. Im übrigen eine sehr gute Erklärung dieses Bildes bei Damrich S. 80/81[5]).

Es muß also ein Text zugrunde gelegen haben, der sich mit der Jungfräulichkeit und Gottesmutterschaft Mariae beschäftigt und dabei mit Vorliebe den

[1]) Vgl. z. B. Rupert v. Deutz, De victoria verbi dei XIII, 2.

[2]) Diese Parallele sehr weit ausgesponnen und wie ein Text zu unserem Bilde bei Rupert v. Deutz, De victoria verbi dei XIII, 6—8.

[3]) Diese Beischrift von Damrich nicht angeführt.

[4]) Vgl. z. B. Eleutherius, Sermo in annuntione oder Petrus Damianus, Carmen de assumptione.

[5]) Die Legende des Spruchbandes rechts möchte ich folgendermaßen lesen und ergänzen:

Nomen dignare nos tecum participare
Nam nos fertilitate tua sumus iniciatae
Cui servimus te matrem novimus
Eius munere de cuius est totus (genere).
(Wir wollen den Namen (Mutter) mit dir teilen,
denn durch deine Fruchtbarkeit haben wir die Weihen (als Mütter) empfangen.
Dich erkennen wir als Mutter dessen, dem wir dienen (d. i. Christi),
durch jenes (d. i. Gottes) Gnade, von dessen Art er (d. i. Christus) ganz und gar ist.)

Also eine erneute Anspielung auf die vom nicäischen Konzil konstatierte Wesensgleichheit zwischen Vater u. Sohn.



apokalyptischen Bericht von dem Weibe und dem sie verfolgenden Drachen heranzieht.

An den eben besprochenen Zyklus schließen sich vollständige Illustrationen der Legenden von der schwangeren Äbtissin und von Theophilus, von Damrich eingehend erläutert und beschrieben.

Auch stilistisch, nicht nur inhaltlich sind die Bilder dieses Zyklus B von dem für Konrad gesicherten Zyklus A ganz verschieden und sicher von anderer Hand (vgl. Abb. 1 u. 2 gegen 10). Sie sind das Werk einer sehr tüchtigen feinen und kraftvollen Persönlichkeit und zeigen eine Sicherheit der Auffassung und innere Lebendigkeit, die dem Zyklus A fehlt und den Ruhm der Scheyerner Miniierkunst begründet hat.

Und während der Zyklus A an Rheinische Vorbilder anknüpft, lehnt Zyklus B sich im wesentlichen an die Kunst des Klosters Prüfening an. Ich habe darauf schon in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1922 kurz verwiesen. Hier mögen daher die Abbildungen sprechen. Man vergleiche den vordersten der beiden Engel bei dem Einsiedler (Abb. 8) mit dem linken Engel des Prüfeninger Schatzverzeichnisses (Abb. 9)[1]) und den Moses der Gesetzgebung in Clm 3901 (Abb. 7). Des weiteren halte man den Kruzifixus T. 1384 gegen den bei Swarzenski Abb. 219 reproduzierten. Im einzelnen sei noch auf die Übereinstimmung der Gesichter und Hände und auf das anderswo seltene Grätenwerk in der Mitte des linken Oberschenkels verwiesen, das sich in Regensburger und Prüfeninger Werken ganz ebenso findet wie in unserem Zyklus (Damrich Abb. 9 oben, 2. Mann von links). Auch die Wahl der Farben ist typisch prüfeningisch: Blau, grün, gelb und violettbraun für die gemalten Teile, außerdem noch für die Zeichnung lila und mennig.

Daneben nur wenige rheinische Formen. Es sind in erster Linie wieder die Architekturen: der trauernde Theophilus sitzt unter einem Bauwerk, dessen Dach gleichsam in die Höhe geklappt ist, ganz wie im Gebetbuch der heiligen Hildegard, wo auch dieselben schrägen Architravprofile und die lamellenartigen Ziegel vorkommen (Abendmahl T. 1618 und Damrich Abb. 9 unten). Ebenso ist das Ciborium Damrich Abb. 12 den Architekturen in Clm 935 engstens verwandt und nicht prüfeningisch. Rheinisch sind ferner die Kronen (Constantin und Antichrist) mit dem geraden schmaleren und von einer Kugel gekrönten Aufsatz in der Mitte, zu dessen Seiten nochmal kleine Zierstücke sich befinden, und der wie eine zweite Etage wirkt (vgl. z. B. Berlin Kupferstichkabinett Ms. 78 oder London, Harley 2799 aus Arnstein bei Koblenz, abgebildet bei Warner, illum. Mss. Ser. III Taf. 5). Auch die kleinen rheinischen runden Locken, die wie ein Kranz das Gesicht abschließen, finden wir wieder (Pförtner, Damrich Abb. 5 und Rückenfigur Damrich Abb. 10 oben). Ebenso sind die Rosettenborte des Konstantin, die gemusterten Altäre, die Reihen von kleinen Fenstern in den Sockeln der Throne, die kreuzschraffierten Hintergründe (Madonna Damrich Abb. 7) nicht in prüfeningischen Werken, sondern wieder in

[1]) Beachte besonders den Treppenkontur des linken Oberschenkels, die Schrägfalte von der linken Hüfte zum rechten Schenkel und die Zeichnung des Kniees.





Abb. 10. Clm. 17401. Cyclus B.



Abb. 11. Clm. 17401, Cyclus B.

Clm 935 zu belegen. Und sogar an den Drachen lassen sich etliche rheinische Eigentümlichkeiten erkennen: die Flügel, welche direkt in die Beine übergehen (Damrich Abb. 1), der gebogte Schweif und vielleicht auch die Wamme des Drachen auf dem Konzilbild.

Bei dieser Trennung der Künstler des Zyklus A und B macht nur eines bedenklich: die Inschriften des Widmungsbildes in Zyklus B stammen zweifellos von der Hand des Conradus sacerdos, dieses stellt also den Abt Konrad und Conradus sacerdos den Maler und Schreiber des Matutinalbuchs vor. Aber diese Schwierigkeit löst sich leicht: das ebengenannte Widmungsbild des Zyklus B ist nicht ursprünglich, sondern eine etwas spätere Zufügung (vgl. Abb. 10 u. 11). Die Medaillons sind aus freier Hand sehr ungleichmäßig gezeichnet, oben nicht geschlossen und offensichtlich auf den leeren Rand gezwängt. Auch die Stellung des Widmungsbildes mitten im Theophiluszyklus, noch mehr die Trennung der Donatoren von Maria, die sie anbeten, durch den Vorgang der Legende sind Unregelmäßigkeiten, die für spätere Anfügung sprechen. Vor allem aber ist Stil und Technik der Widmungsbilder ganz anders als im Theophiluszyklus. Statt der lila Tinte der Theophilusbilder wird braune Tinte für das Inkarnat benutzt, das Mennig ist nicht hell und gelblich wie dort, sondern mehr karmoisin, im Gesicht wird viel mehr Rot verwendet. Gesichtstypen und Hände werden ganz verschieden gezeichnet, die Gewandbehandlung ist spitziger und schärfer, die Qualität geringer. Das alles aber sind Eigentümlichkeiten der für Conradus sacerdos gesicherten Bilder des Zyklus A. Seine Hand ist in allen Einzelheiten des Widmungsbildes auf Fol. 19a unverkennbar, er hat diese beiden Medaillons später dem Zyklus B angefügt.

Die Umschriften derselben, deren falsch gelesene Kürzungen den ganzen Wirrwar bei Damrich und Hartig veranlaßt haben, bestätigen das denn auch. Sie lauten nämlich:

Summe codex iste per me placeat tibi Christe
Abbas dictus eram Conradus cum faciebam

und

Hunc vice scriptoris ob spem coelestis amoris
Perfeci librum divinis laudibus aptum,

das heißt:

Möge dies Buch Dir gefallen Christus.
Abt Konrad nannte man mich, als ich es anfertigen ließ,

und

An Stelle des Schreibers habe ich dies Buch fertig gemacht,
Das Gottes Lobe dienen soll.

Mithin hat unser oben besprochener Conradus sacerdos ein von Abt Konrad in Auftrag gegebenes Buch fertig gemacht „vice scriptoris“, d. h. an Stelle des Schreibers, der also irgendwie an der Vollendung verhindert gewesen sein muß.

Wir können denn auch feststellen, welche Teile des Zyklus von Conradus sacerdos stammen. Außer den beiden Widmungsbildern ist nur ein Teil der Beischriften von ihm. Der Maler des Zyklus B, dessen Namen wir leider nicht

kennen, hatte lediglich auf Fol. 15a das „Et Draco misit aquam ex ore" und auf Fol. 16b die sämtlichen Legenden der Spruchbänder sowie die Namen der alttestamentlichen Frauen geschrieben, und zwar mit derselben lilafarbigen Tinte, die er auch für die Zeichnungen verwendete. Dann fügte eine andere Hand auf Fol. 15a etliche weitere Legenden mit brauner Tinte ein[1]), die sämtlichen übrigen fürchterlichen Hexameter-Beischriften des Zyklus aber sowie die Worte „Constantinus" und „Nicaena synodus" (Fol. 15a links am Rande) zeigen die unverkennbaren Züge der Hand des Conrad sacerdos und unterscheiden sich von den obengenannten Inschriften auch deutlich durch das besonders dunkle Braun der Tinte. Außerdem spricht die Art ihrer Anbringung dafür, daß sie erst später zugefügt sind, sie sind immer um den Rand der Darstellung herum geschrieben, während die nicht von Conrad sacerdos stammenden Legenden in den Bildern stehen.

Zu welchem Werk dieser Zyklus B gehörte, läßt sich mit Sicherheit nicht mehr feststellen. Auf keinen Fall wurde er für das liber matutinalis fertig gemacht, denn dieses enthielt ja schon ein Widmungsbild des Abtes Konrad und eine Signatur des Schreibers Conradus sacerdos, so daß man den Zyklus B nicht durch Hinzufügung der beiden Widmungsbilder auf Fol. 19a noch eigens für die nämlichen beiden Persönlichkeiten hätte in Anspruch nehmen müssen. Auch ist das Matutinalbuch durchgehend von Konrad geschrieben, nicht nur von ihm vollendet. Dasselbe gilt von den historischen Teilen Fol. 1—13, die ja ebenfalls ganz von Conradus sacerdos stammen, so daß also die obige Trennung zwischen den Teilen Fol. 1—19 und dem eigentlichen Matutinalbuch zu recht besteht.

Nun kann aber einerseits der Zyklus B nach den Maßen nur zu einem Chorbuch großen Formats gehört haben, andererseits muß dieses nach dem sehr verschiedenen Inhalt der Darstellungen ein Werk gewesen sein, das Materien ganz verschiedener Art für einen bestimmten Zweck verarbeitete. Als Buch, welches diese beiden Voraussetzungen erfüllt, kommt aber von denjenigen Werken, die der Katalog von 1241 mit Conradus sacerdos in Verbindung bringt, nur das liber sermonum in Betracht, das begann: Hodie scietis. In der Tat muten die vier ersten Bilder in ihrer eigenartigen Zusammensetzung ganz an wie die Illustration einer Predigt über die jungfräuliche Gottesmutterschaft der Maria. Und ebenso waren die Äbtissin- und Theophiluslegende gute Themata für Sermones.

Wir kennen bisher also 3 Werke, — z. T. freilich nur in Bruchstücken, die ihre Entstehung bzw. Vollendung demselben Conradus sacerdos verdanken und jetzt in Clm 17401 vereinigt sind: Das eigentliche Matutinalbuch, die historischen Aufzeichnungen und den Miniaturenzyklus B.

Noch ein viertes hat sich erhalten, das berühmte Chronikon Schirense

[1]) a) Et raptus est filius eius usque ad thronum dei,
b) die Namen der Ketzer und die Inschriften auf ihren Spruchbändern.
c) „Nicaena synodus" (zwischen den Köpfen der Bischöfe).
d) Terra adjuvit mulierem (zwischen den Bischöfen).
e) Concident illum amici divident illum negotiatores (Hiob XL, 25).



Abb. 12. Clm. 17401. Initiale und Schrift des Conradus sacerdos.



Abb. 13. Clm. 17404. Initiale und Schrift des Conradus peccator.

Clm 1052 (Aventinus Nr. 20).

Zwar haben sehr viele Hände daran geschrieben — die Einträge reichen bis ca. 1330 —, die erste Anlage aber, und das ist der Hauptteil, zeigt die unverkennbaren Schriftzüge unseres Conradus sacerdos. Neben seiner Hand tritt nur noch eine häufiger auf (Fol. 24, 39—68'—69—69'—70), die aber schon etwas später ist, während die übrigen Hände sehr oft wechseln (Ausstattung enthält der Cod. nicht).

Es muß aber Clm 1052 nach der ganzen Erscheinung als Autograph angesprochen werden. Wir haben also in unserem Schreiber und Maler Conradus sacerdos auch den Scheyerner Historiker zu erkennen, und damit gewinnt diese Persönlichkeit doch eine weitere Bedeutung[1]). Man kann ihr eine überraschende Vielseitigkeit nicht absprechen und bekommt das erfreuliche Bild eines Mannes, der Kraft und Begabung ganz in den Dienst seines Klosters stellt, wobei die mehr handwerkliche Tätigkeit des Bücherabschreibens und Ausmalens nicht geringer bewertet wird als die des Historikers.

Schließlich ist noch ein Stück zu erwähnen, welches zwar nicht in direkten Zusammenhang mit Conradus sacerdos zu bringen ist, aber in seinen Kreis gehört: das anderswoher genommene, vorgeheftete Einzelblatt (Fol. 1) in Clm 17404. Auf dem Rekto enthält es eine Wurzel Jesse, auf dem Verso ein J mit dem stehenden Schöpfer vor dem Sternhimmel, das fast die ganze Höhe der Seite einnimmt, und daneben eine Marienkrönung, eines der frühesten Beispiele dieser erst Anfang des XIII. saec. aufkommenden Szene.

Diese Miniaturen — Schrift fehlt — gehören ganz und gar der durch Zyklus A repräsentierten Art an, wenn sie auch sicher nicht von der Hand des Conradus sacerdos selbst sind. Die Übereinstimmung gilt sowohl für die Zusammenstellung der Farben, die nur um ein mattes Lila vermehrt ist, als für das Formale. Man vergleiche besonders die Hände und Füße (z. B. Christus der Marienkrönung), auch die Gesichter, halte etwa das Faltenwerk am Bett Jesse neben die Madonna im Zyklus A und beachte die Verwandtschaft des gezahnten Blattwerks oder die übereinstimmende Art, das Gesicht mit Rot zu schattieren, bei dem Konradus Fol. 19a in Clm 17401 und der Madonna in der Wurzel Jesse.

Die Wirksamkeit dieses Conradus sacerdos ist aufs engste verknüpft mit der des Abtes Konrad (1206—25). Er ist der Auftraggeber für das Matutinalbuch und für den Kodex, zu dem der Zyklus B gehörte. Auch die historischen Aufzeichnungen fallen in seine Regierungszeit, die Annalen müssen um 1218 angelegt sein, denn zu diesem Jahre macht Conradus sacerdos den letzten Eintrag, und auch die Jahreszahl 1219 ist noch von ihm, während die Eintragung zu diesem Jahr schon von anderer Hand stammt. Und im Chronikon ist Konrad der letzte in den Einträgen der 1. Hand genannte Abt, und die letzte von Conradus sacerdos eingetragene datierte Urkunde stammt von 1219 (Fol. 38).

Der Stil der Miniaturen weist auf dieselbe Zeit. Die ersten datierten Beispiele des hartbrüchig bewegten Gewandstils sind bekanntlich die Psalterien

[1]) Wenn auch Conrads Fähigkeiten als Geschichtsschreiber nicht allzuhoch zu bewerten sind, vgl. M. G. SS. XVII, S. 613/14.



des Grafen Hermann von Thüringen, die vor 1217 entstanden sein müssen. Wesentlich vor 1217 scheint dieser Stil in Deutschland nicht aufzutreten. Daher wird eine Datierung der Miniaturen von Clm 17401 in die Zeit von 1210—25 wohl das Richtige treffen.

Von der eben besprochenen Handschriftengruppe, deren Glieder alle irgendwie mit der Persönlichkeit des Conradus sacerdos verknüpft sind, scheidet sich nun deutlich eine andere spätere ab. Sie umfaßt die Handschriften Clm 17405, Clm 17404 und Clm. 17403.

Clm 17405.

Der Kodex, welcher die historia scholastica des Petrus Comestor enthält, ist durchweg von einer Hand geschrieben. Auf Fol. 2′ finden wir zu Füßen der Madonna den Schreiber dargestellt und beigeschrieben: Frater Chuonradus peccator auctor et scriptor huius operis. Diese Signatur stammt von derselben Hand wie der Text, die Beziehung auf die vorliegende historia scholastica ist also unanfechtbar. Es muß aber dieser Conradus peccator ein anderer sein als der oben behandelte Conradus sacerdos, denn die Schrift von Clm 17405 ist ganz verschieden von der des Matutinalbuches, bedeutend schlechter und etwas fortgeschrittener (vgl. Abb. 12 u. 13). Dafür, daß dieser Conradus peccator etwas später wirkt als der gleichnamige sacerdos, spricht auch, daß die oben genannten späteren Einträge auf Fol. 24—39—68′—69—69′—70 des Chronikon Schirense unzweifelhaft von diesem Conradus peccator sind.

Die Miniaturenausstattung von Clm 17405 besteht aus der genannten ganzseitigen Abbildung der Madonna mit dem Auctor und Scriptor des Werks und einer Folge der Philosophie und der sieben freien Künste, die sich auf vier Seiten verteilt[1]).

Die thronende Madonna zwischen zwei szeptertragenden Engeln, die wir hier finden, ist ein byzantinischer Vorwurf, der allerdings im 12. Jahrhundert auch im Abendland da rezipiert war, wo direkt oder indirekt byzantinische Vorbilder wirksam waren (Antiphonar von St. Peter, Prüfeninger Malereien). In unserem Fall aber muß ein originales byzantinisches Werk vorgelegen haben, denn die Anlehnung ist auch formal und technisch sehr eng. Die Stellung des Kindes hoch vor der Brust der Madonna statt auf ihrem Schoß, die wir im Matutinale schon fanden, ihr Gesichtstyp, der hohe Oberkopf, das Kostüm und die Gesichter der Engel, besonders das palliumartige Tuch des linken sind byzantinisch, ebenso die sehr feine Inkarnat- und Gewandbehandlung mit den zarten, ganz spitz aufgetragenen kammartigen Lichtern. Im ganzen ist die Übereinstimmung mit den byzantinischen Werken noch erheblich näher als bei den bisher besprochenen Miniaturen aus Scheyern. Dabei ist das Vorbild für die Madonna in Clm 17405 aber offensichtlich dasselbe wie für die des liber matutinalis, Thron und Draperie der Mutter Gottes sind gleich, Haltung und Gewandung des Kindes sehr ähnlich.

Während das Bild der Madonna von guter Qualität und äußerst sorgfältig

[1]) Vgl. Damrich S. 24ff., wo auch die Beischriften abgedruckt.

gemacht ist, sind die nachfolgenden Illustrationen der 7 freien Künste schlecht und flüchtig. Sie stammen sicher von einer anderen Hand, auch die Farben sind verschieden. Die byzantinisierende Technik des Madonnenbildes wird aufgegeben, nur in der Inkarnatbehandlung und bei den ersten beiden Bildern teilweise auch im Faltenwerk finden wir sie, jedoch schon in abgeschwächter Form. Im übrigen bedeuten diese Bilder der freien Künste ein Wiederaufnehmen der alten Scheyerner Art, wie sie der Zyklus B in Clm 17401 repräsentiert; man vergleiche den Gesamteindruck bei der Dialektik und dem Mann, der den Schlüssel empfängt (Damrich Abb. 10) oder das Gewand der Philosophie mit der Casel des neben der Äbtissin thronenden Bischofs (Damrich Abb. 7). Im einzelnen ist z. B. die Gewandzeichnung unter und an den Armen dieselbe (Priscianus und Knieender, Damrich Abb. 10), ferner entspricht die Faltenangabe zwischen den Oberschenkeln des Apuleius derselben Stelle bei dem Nachfolger des Theophilus, der den Ring empfängt (Damrich Abb. 8). Die flachen Bögen des Oberschenkel- oder Rückenkonturs mit den kleinen Faltenmulden innerhalb der einzelnen Bögen wiederum kennen wir ebenfalls aus der Äbtissinlegende (vgl. die Engel, Damrich Abb. 6 mit Tullius, Euklid und Boetius, oder die Nonne, die durchs Schlüsselloch sieht, und Euklid, Damrich Abb. 5). Auch im übrigen lassen sich die Gewandschemata ableiten aus denen des Zyklus B des Mutatinalbuches, z. B. kommen die keilförmigen kleinen Faltenmulden am rechten Knie der Rhetorik oder des Euklid oder am linken Bein der Geometrie schon dort vor (linkes Bein des Theophilus und seines Nachfolgers, Damrich Abb. 9 oben). Daneben auch einige Reminiszenzen an Rheinisches: die Verzierung der Throne mit Gemmen und schraffierten Feldern, welche einen ausgesparten Rand haben. Ikonographisch besteht keinerlei Zusammenhang mit Byzanz.

Den Personifikationen der freien Künste sind mit Ausnahme der Musik je zwei Vertreter der betreffenden Kunst beigegeben. Unregelmäßigkeiten in der Trennung von Trivium und Quadrivium, die seltsame Stelle, an welcher die Philosophie eingefügt ist, das teilweise Fehlen der Throne, auf denen die Vertreter der Künste sitzen, zeigen, daß man es mit einer Kopie zu tun hat. Damrich hat versucht, sich ein Bild von dieser mutmaßlichen Vorlage zu machen. An seiner Rekonstruktion scheint die Herleitung von einem System mit zentraler Anordnung der Philosophie[1]) sehr wahrscheinlich und der Hinweis auf die stammbaumartige Gruppierung solcher Systeme sehr glücklich, wenn auch die Bezeichnung der beiden Blüten in den Händen der Philosophie als Überreste zweier Rankensysteme unmöglich ist. Solche Blüten oder Zweige sind häufig, z. B. trägt Maria sie[2]).

Die Namen der beiden Maler vom Clm 17405 kennen wir nicht; der Schreiber Conradus peccator jedenfalls kann mit keinem von beiden identifiziert werden.

[1]) Diese auch durch die Beischrift bei der Philosophie nahegelegt: Ut fons in partes sic dividor ecce per artes.

[2]) Sonstige Irrtümer Damrichs: Die Beischrift: Prima sed haec mentes mulcet ratione carentes gehört zur Rhetorik, nicht zur Grammatik. Die Beischriften auf den Spruchbändern der Dialectik sind infolge der Rasuren unklar.



Zwar sind die Beischriften der Bilder mit wenig Ausnahmen von seiner Hand, aber bei der Madonna zeigt das zweifellos vom Maler mit weißer Farbe eingetragene MARIA C. P[1]) anderen Duktus als die von Konrad herrührende Unterschrift. Und im Zyklus der freien Künste sind einige Beischriften erhalten[2]), die mit derselben schwarzen Tinte wie die Zeichnungen, also sicher vom Maler selbst gemacht sind, während die Legenden des Conradus peccator andere Schriftformen und hellbraune oder rote Tinte aufweisen.

Oben wurden einige Momente dafür geltend gemacht, daß dieser Conradus peccator später wirkte als der Conradus sacerdos. Der Stilvergleich der Miniaturen bestätigt das. Die sieben freien Künste bedeuten einen Schritt vorwärts auf dem Wege zur Tektonisierung und damit zur Gotik. Die Darstellungen haben eine größere Festigkeit, Klarheit und Statik. Kostümliche Eigentümlichkeiten treten hinzu: das Gebende hat die ausgebildete gotische Form, nicht die an das romanische Kopftuch erinnernde Gestalt, die es in der Äbtissinlegende zeigt, das Frauengewand ist immer gegürtet, und etliche der Männer haben schon die übliche gotische Haartracht mit langen Locken, welche zu beiden Seiten des Gesichts herabhängen bis zum Halse und die Ohren verdecken (Gorgias und Tullius). Auch der Reif im Haar der Männer ist mir vor dem 2. Viertel saec. 13 nicht begegnet.

Clm 17404.

Die Handschrift, welche die Antiquitates Judaicae und den bellum judaicum des Flavius Josephus enthält, ist durchweg von derselben Hand geschrieben wie die historia scholastica, d. h. ebenfalls von Conradus peccator. Am Schluß der völlig intakt erhaltene Schreibervers[3]):

Qui librum scripsit multum sudavit et alsit
Propicietur ei deus et pia virgo Maria.

Der Bibliothekskatalog von 1241 nennt denn auch den Namen des Schreibers: frater Konradus.

Die Miniaturen auf dem später eingefügten Einzelblatt, welches den Kodex einleitet, wurden schon oben besprochen. Die übrige Ausstattung dagegen ist autogen und von einer Hand. Mit Bezug auf die jüdischen Kriege hat man zu Beginn derselben (Fol. 203') die Belagerung von Jerusalem und ein Glücksrad als Symbol der Wandelbarkeit des Kriegsglücks angebracht. Beides von Damrich genau beschrieben. Sonst nur einige uninteressante Figuren in den Initialen. Wichtig aber ist, daß die Ausstattung sicher von der Hand des Schreibers, des Conradus peccator stammt. Das ergibt sich folgendermaßen: Die roten Überschriften sind vom Textschreiber gemacht, die Initialen wiederum stammen fraglos nach der völligen Übereinstimmung von Tintenfarbe und Duktus von derselben Hand wie die genannten Überschriften. Und die Figuren in den Initialen sind ganz gleich wie diejenigen der Miniaturen. Die Ausstattung zeigt

[1]) cum prole?

[2]) Priscianus und Donatus; Gorgias und Tullius; Aristoteles und Borphirius.

[3]) Die von Damrich genannte Rasur ist viel weiter oben als dieser Vers, und die radierte Stelle war mit brauner, nicht mit roter Tinte geschrieben, wie der Schreibervers.



auch dieselbe außergewöhnlich geringe Qualität, die große Flüchtigkeit und fahrige Strichführung wie die Schrift. Bei den genannten beiden Zeichnungen werden nur die nötigsten Linien schnell und grob angegeben und die Formen dann häßlich bunt angestrichen (vgl. Abb. 13).

Man kann die Bilder infolge dieser absoluten Roheit der Ausführung stilistisch kaum auswerten. Zu keinem der in Scheyern oder sonst üblichen Lokalstile bestehen Beziehungen. Nur die allgemein gültigen zeitlichen Merkmale der Kunstwerke aus dem zweiten Viertel saec. 13 setzen sich durch. Für die Kunstgeschichte Scheyerns sind diese Illustrationen von Clm 17404, abgesehen vom Ikonographischen, also nur insofern wichtig, als sie mit dem Namen Conradus peccator zusammenhängen.

Clm 17403 (Aventinus Nr. 30).

Der Name des Schreibers „Konradus" ist dreifach bezeugt: durch den Anfang des Bibliothekskataloges, den der Kodex enthält (Damrich S. 40ff.), durch die Verse Fol. 1a (Damrich S. 34/35) und durch die Umschrift des Madonnenbildes (Damrich S. 40). Die Schrift aber ist durchgehend und einschließlich des Bibliothekskataloges, der Schreibersignaturen und der Legenden auf den Bildern die bekannte des Conradus peccator. Bis auf kleine Teile (die Notizen Fol. 1, die Musikdarstellungen Fol. 5b, die Madonna Fol. 7a und die Stücke an Fol. 235') ist der Kodex eine Kopie der 1158 bzw. 1165 in Prüfening gefertigten Handschrift Clm 13002[1]). Die Musikbilder sind aber ursprünglich jedenfalls auch in Clm 13002 vorhanden gewesen; es ist da an entsprechender Stelle ein Blatt ausgeschnitten. Sie zeigen mindestens ebenso offensichtlich wie die Serie der freien Künste in Clm 17405 alle Merkmale der Kopie: die Felder sind verschieden groß, denn gegen Ende wurde der Platz knapp; und aus demselben Grund wurden auch die an sich nicht zusammengehörigen Guido von Arezzo und Boetius in einen Rahmen zusammengedrängt, wobei die Figur des Boetius bedeutend kleiner ausfiel als die des Guido. Sehr möglich, daß auch hier die Vorlage die Szenen in einer geometrischen Figur — etwa in Radform — angeordnet zeigte. Inhaltlich jedenfalls gehört das Bild 5 an die zentrale Stelle, denn es illustriert in Gestalt dreier Frauen die schon bei Boetius (de musica Liber I. Cap. 2) zu findende und dann weit verbreitete Einteilung der Musik in musica mudana, instrumentalis und humana. Die erste ist die Lehrmeisterin der beiden anderen („Docet haec" steht dabei), wird deshalb etwas größer gegeben und faßt sie — als ob sie sie führen wollte — an den Schultern. Die zweite lehrt die Form (Instruit haec formam) und die dritte „stellt die Erörterungen darüber an" (Seit disserit en haec), womit wohl die Musiktheorie als ihre Aufgabe hingestellt werden soll[2]).

[1]) Hartig ist im Unrecht, wenn er entgegen dieser Feststellung Damrichs eine clm 13002 nur ähnliche und reichere Vorlage für wahrscheinlich hält, denn es werden nicht nur die ganz eigenartige Zusammensetzung der Miniaturen und des Inhalts, sowie der Wortlaut des Bibliothekskataloges, sondern auch die Fehler des Prüfeninger Vorbildes mit übernommen (z. B. auf dem Mikrokosmosbild munus aqua gustus statt aquae).

[2]) Welchem Schriftsteller die durch die Beischriften ausgedrückten Gedanken entnommen sind, ist bisher nicht bekannt.



Die übrigen Bilder stellen Persönlichkeiten dar, die in der Geschichte der Musik, soweit das Mittelalter sie kannte, eine führende Rolle spielten.

Man mag sich diese Darstellungen rund um die Illustration der musica mundana, instrumentalis und humana angeordnet denken. Es sind dabei drei verschiedene Kategorien zu scheiden. Nummer 1; 3 und 4 bringen Musiker des Alten Testaments, nämlich den Organista (mit Krone, also vielleicht David, der in Darstellung 3 denselben Typus zeigt), David mit Harfe und zwei Tubabläsern und Maria, die Schwester Mosis, mit einer der israelitischen Frauen (vgl. Exodus XV, 20). Bei 1 und 3 sind die Beischriften dem Psalter entnommen: Laudate dominum in organis (Psalm 150, 6), laudate in sono tubae (Psalm 150, 3) und laudate dominum in tubis ductilibus (vgl. Psalm 96, 6). Bei 3 bringt die Legende einen Hinweis auf die eben genannte Exodusstelle, welche vom Untergange des Pharao und dem Lobgesang der israelitischen Frauen erzählt.

Eine zweite Kategorie bilden die Vertreter der antiken Musikwissenschaft: Pythagoras, ihr Begründer und „inventor ex malleorum auditu" (vgl. Isidori Ethymologiae III, 16 und Boetius I) und Boetius, welcher dem Mittelalter die Kenntnis des Griechischen Musiksystems vermittelte („hic graecum variat dum nostrum dogma ministrat", sagt die Beischrift).

Schließlich und letztens gehören Gregor und Guido von Arezzo zusammen als Persönlichkeiten von ausschlaggebender Bedeutung für die Geschichte des liturgischen Kirchengesanges. Gregor ist der Autor des Antiphonars und Begründer des systematisch geregelten Kirchengesanges, Guido der Erfinder der neuen Unterrichtsmethode in der Musik (vgl. Damrich S. 88). Auf dem Spruchbande des letzteren steht der Anfang des Gedichtes, das seinen Micrologus einleitet (Gerbert scriptores II, S. 2). Gregor ist wie üblich dargestellt. Von der Taube inspiriert, diktiert er einem Schreiber den Anfang des Antiphonars. Zugleich wendet er sich zu einem zweiten Schreiber um, indem er auf das Monochord deutet, das er auf dem Schoß hält. Dieser 2. Schreiber soll also offenbar die musikalischen Reformen des Papstes zu Papier bringen (der Text auf seinem Buch ist nicht zu entziffern).

Wahrscheinlich hat ein bestimmtes Musiktraktat die Anregung zur Zusammenstellung gerade dieser Persönlichkeiten gegeben, aber dieser Text ist, wie mir von berufener Seite bestätigt wird[1]), nicht bekannt. Als Titel des ganzen Zyklus ist man versucht, den Vers zu bezeichnen, der dem unteren Rahmen parallel läuft:

haec documenta sed quis auctoribus aucta ·
et per quos data sis (muß wohl sint heißen) perquirat lectio cauta.

Dies zur Deutung der Musikbilder.

Die Madonna in der mater verborum ist derjenigen der historia scholastica sehr verwandt (Haltung und Draperie der Maria, Marmorierung des Thrones)[2]),

[1]) Von Herrn Professor Wolff-Berlin, dem ich auch einige wichtige Hinweise für die Erklärung dieser Musikbilder verdanke.

[2]) Diese Art der Marmorierung mit den schrägen Wellenbändern entspricht ebenso wie die Thronlehne wieder Formen des Gebetbuches der heiligen Hildegard.



nur wurden die Engel in die Höhe gerückt, um Platz zu gewinnen für Anna und Elisabeth, die beiden Mütter, die ebenfalls sündenlos geboren haben (Damrich S. 80). Der bibliographische Befund von Clm 13002 gibt keinen Anhalt anzunehmen, daß das Madonnenbild auch dort schon vorhanden war, vielmehr scheint es eine selbständige Scheyerner Zufügung. Es sollten eben die Patronin von Scheyern und zu ihren Füßen der Schreiber nicht fehlen.

Auf die übrigen Miniaturen der Handschrift will ich hier nicht eingehen, da sie, wie gesagt, ebenso in Clm 13002 enthalten sind und ich diesen Kodex an anderer Stelle herauszugeben beabsichtige.

Entwicklungsgeschichtlich repräsentieren die Bilder von Clm 17403 die späteste Stufe der romanischen Kunst in Scheyern. Der Scheyerner Kopist übersetzt trotz seines geringen Könnens und der engen Anlehnung an das Prüfeninger Vorbild, was Ikonographie und die einzelnen Bewegungsmotive anlangt, seine Vorlage in den modernen Stil seiner Zeit. Die Zeichnungen zeigen die hartbrüchig bewegte Gewandung wie die meisten der oben besprochenen Bilder, aber in einer manierierteren, abgebrauchteren und verflachten Art. Die zackigen Motive sind größer, übertriebener und willkürlicher als im Matutinalbuch, aber leer und ohne inneres Leben; der Körper kommt besser zur Geltung, wird weniger gleichmäßig von dem zackigen Faltenwerk übersponnen, und die Figuren bewegen sich freier als im Clm 17401 (vgl. die thronenden Madonnen oder den Petrus in Clm 17401 mit den Tubabläsern des Musikbildes). Auch einige gotische Kostümdetails verraten den zeitlichen Abstand zwischen beiden Werken (Haartracht der eben genannten beiden Tubabläser, Überrock mit Armschlitzen ohne Ärmel, ausgebildete Form des Gebende). Dieselben stilistischen Veränderungen der Spätwerke des zackigen Stiles gegenüber seinen früheren Vertretern sind ja auch anderwärts zu konstatieren, besonders in rheinischen Monumenten lassen sich das Zunehmen des Manieristischen und das allmähliche Eindringen gotischer Elemente gut verfolgen.

Der „Meister“ der sehr unerfreulichen Zeichnungen von Clm 17403 bleibt unbekannt. Conradus peccator kann sie nicht gemacht haben, sie sind ganz anders als die für ihn gesicherten des Flavius Josephus; auch sind die von ihm eingetragenen Beischriften mit andersfarbiger Tinte angefertigt als die Zeichnungen[1]).

Alle drei Handschriften dieser späteren Gruppe sind also von demselben Conradus peccator geschrieben, der nach dem Bibliothekskatalog von 1241 unter Abt Heinrich (1226—59) gearbeitet hat, und Clm. 17404 ist auch von ihm ausgestattet. Für die mater verborum gibt der genannte Bibliothekskatalog das Datum 1241. Der Flavius Josephus und die historia scholastica müssen etwas früher angesetzt werden, weil derselbe Katalog sie anführt. Die letztere wird man am besten in die Zeit von ca. 1230—35 datieren, da ihre Miniaturen

[1]) Die Unterschrift des Madonnenbildes spricht ja auch von „nostrosque sudores“, was darauf deutet, daß mehr als eine Person an der Herstellung des Kodex beteiligt war.

auf einer etwas weniger entwickelten Stufe stehen als die der mater verborum, während der Flav. Jos. nicht viel vor Clm 17403 entstanden zu sein braucht.

Dies die Ergebnisse der Untersuchung der Handschriften.

Lassen sich damit nun die Aussagen des Bibliothekskataloges in Clm. 17403 vereinigen? Er lautet[1]):

In nomine domini. Anno ab humanitate filii dei 1241 GREGORIO papa nono (!) sub gratia domini nostri JESU CHRISTI et apostolicae auctoritatis universae ecclesiae catholicae feliciter praesidente. Imperatore Friderico in fascibus agente. Cum sedem frisingensem Chuonradus deo dignus episcopus auctore deo illustratet. Et hoc SKYRENSE coenobium sub regimine et magisterio reverendi patris HEINRICI CHRISTI bono odore longe lateque flagraret. Frater Chuonradus unus ex confratribus huius loci ad huius operis laborem plenum negotii et sollicitudinum animum induxit. et deo piis votis suggerente. effectum ad finem usque perduxit. In hoc sane opere praedictum fratrem C. qui se sub pii patris levi iugo pro sui officii debito devotior intendebat. sua omnibus nota et grata sollicitudo commendabat. Denique ut opus non impediretur sed cresceret et compleretur. dum nichil sibi sumptuum de publico daretur ipse quae nesessaria erant undecunque contulit. Quippe solus laboravit solus comparavit sine omni emolumento et auxilio. ut nemo gravaretur. Re vera enim ut paucis multa concludam id egit ut praeter spem opus in brevi finiretur. dum quidem in communis ordinis labore non ultimus inveniretur. Talis itaque illum tamque vehemens sollicitudo detinuit. non tamen minus item praedicto scriptori laboris incubuit. Namque perscriptis libris per auctores qui subter notantur felicis recordationis Wilhelmo videliciet priore. Heinrico custode. Arnoldo scolastico. Heinrico cellerario. Chuonrado presbytero. hii hos libros comparaverunt. Collectarium. Lectionarium. Officiale. Breviarium. Psalterium. Graduale. Item Graduale. Passiones vel vitas sanctorum in uno volumine. Item passiones vel vitas sanctorum in altero volu mine. Missalem librum. Item missalem librum de sanctis. Librum missalem defunctorum. Item sermones quorum initium est. hodie scietis. Librum matutinalem secundae partis. Libros scolasticos. Tullium officiorum. Lucanum glosatum. Sermones Oratii. Abbas Chuonradus librum matutinalem magnum et plenum in uno volumine comparavit. Quem librum frater Chuonradus laudabili diligentia et studio omnibus sibi attinentibus ad finem usque perduxit. picturis ut lazurio amplissime decoravit. ut nichil decoris vel diligentiae desse videatur. Abbas vero Heinricus JOSEPHVM antiquitatum et Judaicum bellum uno volumine conscribi fecit. quem frater Chuonradus saepe dictus etiam conscripsit non sine magno labore novit deus. hic inquam Heinricus huic praesidente coenobio et gratia divina eum comitante. locum praediis auxit. ab antecessoribus alienata vel inpignorata restituit et redemit. Montem et claustrum edificiis et structuris murorum ampliavit et laudabiliter decoravit. hospitalitati plenissime insudavit et institit. Nam inter

[1]) Die Interpunktion und der Wechsel von großen und kleinen Buchstaben sowie die Schreibweise wie im Original.



varios tumultus et eventus bellorum quibus Bavaria temporibus suis subiacebat. sed praecipue locus iste. tamen hospitalitati operam dedit. ut inter omnes nulli secundus sed inter primos longe vel prope bone opinionis fama divulgaretur. Nam ut quidam sapiens dicit. principibus placuisse viris non ultima laus est. id egit ut non solum toti provinviae sed et cunctis principibus favorabilissime complaceret.

Igitur de munere divinae benedictionis et gratia beatissimae dei genetricis Mariae supra notatis opusculis a fratre Chuonrado consummatis. subnotatos libros sine auctore comparavit et scripsit — et ad honorem virginis perpetuae M. feciliter complevit. I Collectarium[1]). II Evangeliarium et lectionarium in uno volumine. III Item evangeliarium librum in quo evangelia de nocte leguntur. cui et addita sunt mysteria divinio fficii. et IV instituta innocentii papae. V Librum in quo summae festivitates et ordo sacerdotalis. VI Librum parvum defunctorum. in quo et anniversarii dies. VII Librum benedictionum. VIII Scolasticam hystoriam. IX Psalterium glosatum et X Graduale in uno volumine. Librum regulae beati Benedicti melioravit. XI Evangelia in summis festivitatibus legenda auro et argento circumdedit et honeste decoravit.

Zuerst also nennt der Verfasser die Namen des Auftraggebers (Abt Heinrich) und des Schreibers(Konrad), sowieOrt und Jahr der Anfertigung des vorliegenden Buches (Clm 17403) und rühmt mit einigem Schwulst die Verdienste des Schreibers, d. h. seine eigenen, denn Katalog und mater verborum sind, wie gesagt, von derselben Hand.

Dann zählt er auf, was vorher, d. h. vor der Herstellung von 17403, im Kloster für Bücher angefertigt wurden: perscriptis libris per auctores qui subter notantur felicis recordationis Wilhelmo videlicet priore. Heinrico custode ect. Das „felicis recordationis" wird vorangestellt, kann also auf alle nachfolgenden, d.h. auch auf denConradus presbyter bezogen werden. Gelegentlich dieser langen Aufzählung fällt aber der Katalogschreiber aus der Konstruktion, es fehlt der Hauptsatz zu dem Ablativus absolutus „perscriptis libris". Am Schluß dieser libri perscripti nennt der Katalog in einem neuen besonderen Satz das liber matutinalis, das frater Konradus ganz und gar schrieb und mit Miniaturen versah, und das Abt Konrad inaugurierte. Dann erst folgt der Gedanke, der in den Nachsatz zu „perscriptis libris" gehört: Abt Heinrich aber ließ einen Flavius Josephus (Clm 17404) machen, quem frater Konradus saepedictus etiam conscripsit, non sine magno labore novit deus. Dieses „saepe dictus" hat nur Sinn, wenn damit ein Gegensatz zu dem im letzten Satz genannten Matutinalbuchschreiber Konrad ausgedrückt werden soll, gerade so wie das „aber" den Abt Heinrich gegen Abt Konrad kontrastiert. „Oft genannt" ist ja auch nicht

[1]) Die übergeschriebene Nummerierung mit römischen Ziffern von der Hand des Schreibers.



dieser Verfertiger des Matutinalbuches, sondern nur der Schreiber der mater verborum und des Bibliothekskataloges.

Und dann nach einem Hinweis auf die Tatkraft des Abtes Heinrich: supra notatis opusculis a fratre Konrado consummatis sub notatos libros sine auctore (im Gegensatz zu den auf Veranlassung des Abtes Heinrich angefertigten) comparavit et scripsit et . . . complevit. Unter der folgenden Aufzählung eine historia scholastica (Clm 17405) und am Ende evangelia in summis festivitatibus legenda, welche dieser Konrad „auro et argento circumdedit et honeste decoravit".

Eine vollkommenere Koinzidenz zwischen schriftlicher Überlieferung und Denkmälerbestand kann man sich nicht wünschen. Beide Male nur zwei Konradi scriptores und beidemal ist derjenige, der das liber matutinalis gemacht hat und in Verbindung mit Abt Konrad genannt wird Priester (sacerdos) und ein Vorläufer des anderen (peccator), dem historia scholastica, Flavius Josephus und mater verborum ihre Entstehung verdanken und der zur Zeit des Abt Heinrich wirkt. Beide, Sacerdos und Peccator, waren künstlerisch tätig, und von beiden haben sich Miniaturen erhalten: Dem ersten gehört die Ausstattung des eigentlichen liber matutinalis, dem zweiten die des Flavius Josephus. Und beide waren zugleich Goldschmiede: Sacerdos macht ein Altarciborium, Peccator einen Evangelieneinband.

Das kunstgeschichtliche Ergebnis aber läßt sich so zusammenfassen: die erhaltenen Denkmäler drängen sich auf einen Zeitraum von ca. 30 Jahren zusammen. Sie gehören samt und sonders in die Kategorie „zackiger Stil", lassen aber gleichwohl die übliche zeitliche Entwicklung dieser Werke erkennen und belehren uns, daß die zur Zeit des Abt Konrad in hoher Blüte stehende Malerei unter seinem Nachfolger Heinrich schnell in Verfall gerät. Dabei gehen zwei Gruppen nebeneinander her. Die erste ist stark abhängig von rheinischen Vorbildern und wird vertreten durch den Matutinalbuchzyklus A und das Einzelblatt in Clm 17404. Die zweite Gruppe zeigt nur wenig rheinisches, sondern übernimmt in ausgedehntem Maße Formen der Prüfeninger Buchmalerei. Dieser Art gehören Zyklus B in Clm 17401 und die historia scholastica an. Auch die mater verborum muß man als Kopie von Clm 13002 hier anreihen, wenngleich der Stil nicht viel Prüfeningisches mehr hat.

Die Werke beider Gruppen aber sind so reichlich mit Byzantinismen durchsetzt, daß man annehmen muß, es sind byzantinische Kunstwerke im Kloster gewesen, denn weder die rheinischen noch die prüfeningischen Vorbilder enthalten eine so beträchtliche Menge byzantinischer Motive.



Abb. 1. Anzy-le-Duc. Ostteil



Abb. 2. Anzy-le-Duc. Ostteil



Abb. 3. Anzy-le-Duc. Ostteil

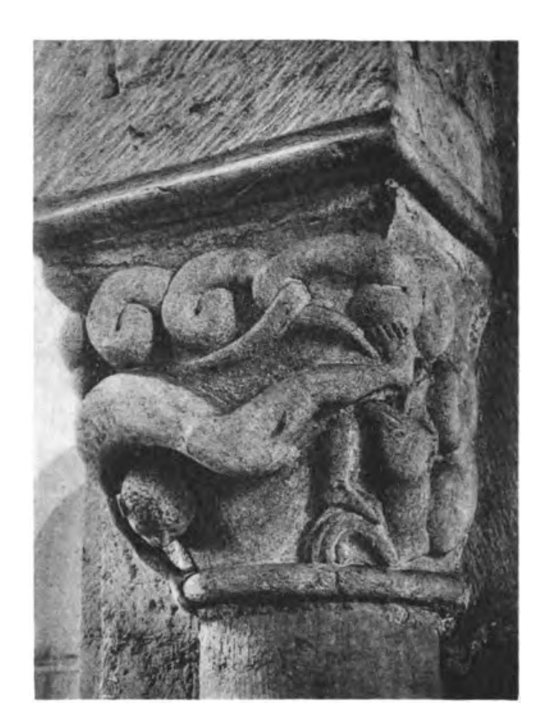


Abb. 4. Anzy-le-Duc. Langhans



Abb. 5. Anzy-le-Duc. Ostteil



Abb. 6. St. Pierre-le-Moûtier



Abb. 7. Anzy-le-Duc. Ostteil

BURGUNDISCHE SKULPTUREN DES XI. UND XII. JAHRHUNDERTS

Mit 43 Abbildungen auf Tafel 27—47 *Von* GOTTFRIED VON LÜCKEN

Während wir die Entwicklung der romanischen Malerei vom weichen plastischen Stil des ausgehenden 11. Jahrhunderts zum flächenhaft dekorativen der Mitte des 12. und von da an zum malerisch aufgelösten der Jahrhundertwende, dank des reichen Materials, das wir an Miniaturen besitzen, in vielen Schulen verfolgen können, sind wir in der Plastik nicht so glücklich. Hier taucht ein Stil meist auf, ohne daß wir uns über Vorstufen und Nachwirkungen klar zu werden vermöchten. Nur in drei Landschaften, in Sachsen, im südwestlichen Frankreich (in der Umgegend von Toulouse) und in Burgund haben wir genügend Denkmäler, um auch in der Plastik die Entwicklung in einer längeren Reihe verfolgen zu können.

Wenn im folgenden versucht wird, die Entwicklung der romanischen Plastik in Burgund zu schildern, so kann es sich dabei nur um eine Skizze handeln, denn zu einer abschließenden Darstellung, wie sie dem Verfasser vor Jahren vorschwebte, wäre ein langer Aufenthalt im Lande und nochmalige Untersuchung aller Denkmäler nötig, was heute unmöglich ist.[1])

I.

Der Beitrag Burgunds zur Kunst der karolingischen und ottonischen Zeit scheint sehr gering gewesen zu sein. Selbst als in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts die Architektur sich durch den Bau des Wilhelm von Volpiano in Dijon und durch die Kirchen von Tournus und Cluny zu einer gewissen Bedeutung erhob, bleibt die Plastik merkwürdig schwerfällig und befangen. Die Kapitelle der Krypta von St. Bénigne in Dijon, des einzigen Teils, der sich vom Bau des Wilhelm noch erhalten hat, zeigen in der Skulptur noch unentwickelte Formen. Bei den Blattkapitellen ist die Zeichnung meist nur eben eingeritzt, so daß die plastische Form kaum herauskommt (Congrès Archéologique de France 1907 S. 486 Tafel) und wo Figürliches behandelt ist, ist dieses in breiter ungefüger Formengebung herausgeholt, wie jenes absonderliche Ungeheuer, dessen Gestalt kaum zu deuten ist oder das Kapitell mit den breit und schön modellierten Vögeln (Congrès Archéologique 1907 S. 488 Tafel; Lasteyrie, Architecture romane Fig. 139f). Diese figürlichen Dinge sind von schwerem und schleppendem Charakter. Plump und massiv ist die ganze Formengebung und von harter Primitivität.

Bis in das letzte Drittel des Jahrhunderts bleiben diese Kapitelle von St. Bénigne der einzige uns erhaltene Versuch, Dinge in breiterer Körperlichkeit wiederzugeben. Überall sonst, in Tournus (Congrès Archéologique 1907, 486),

[1]) Michel, Histoire de l'art I_2 434. Lasteyrie, L'architecture en France à l'époque romane 423. Deschamps, Gazette des beaux arts 1922 II 61. Kingsley Porter, Gazette des beaux arts 1920 II 73. Kingsley Porter, The romanesque sculptures of the pilgrinage Roads, Bd. II Burgundy und Terret, La sculpture bourguignonne waren dem Verfasser nicht zugänglich.



Charlieu Kreuzgang (Thiollier, Art roman à Charlieu), Auxerre und Nevers (Viollet le Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture II 284), Châtel Censoir (Lasteyrie, Architecture romane Fig. 629) und sogar noch in Souvigny finden wir eine ganz flächenhafte Kapitellornamentik.

Es ist hier in Burgund wie überall im 11. Jahrhundert. Trotz der starken plastischen Gesinnung, die die ottonische Kunst dort zeigt, wo sich Bronzeguß oder Malereien erhalten haben, kommt man in der Steinbildhauerei nicht über ganz primitive Gestaltungen hinweg. Man spürt ja bei einzelnen Kapitellen von St. Bénigne ganz deutlich den Willen zu körperhafter Formengebung, wie bei dem unbeholfenen Körper des Ungeheuers mit seinen starken Rundungen. Aber es bleibt bei solchen ungefügen Arbeiten.

Erst aus dem Ende des Jahrhunderts, in dem der plastische Drang der ottonischen Zeit im allgemeinen zu flächenhafter Erstarrung übergeht, haben sich in Burgund auch größere Werke erhalten. In den Skulpturen des Chors und Querschiffs der Kirche von Anzy le Duc tritt uns ein ausgeprägt plastischer Sinn entgegen. Schon die korinthischen Kapitelle an den Vierungspfeilern (Abb. 7) und der Hauptapsis zeigen das. Jedes Blatt ist als Einzelkörper behandelt und tritt massiv aus dem Kern des Ganzen hervor. Die äußeren Umrisse sind jedesmal scharf markiert, die Innenzeichnung dagegen ist nur leicht angegeben. Infolgedessen legt sich das Blattwerk nicht mehr teppichartig über den Block des Kapitells. Die einzelnen Blätter, ebenso die einigemal vorkommenden Rosetten und Voluten, haben ihr eigenes Leben und schichten sich zu einem struktiven Aufbau. Und ähnlich ist es auch bei den figürlichen Kapitellen. Vor einer der Nebenapsiden haben wir ein Adlerkapitell: in jeder Ecke ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln, die Fänge auf den unteren Wulst aufgesetzt, den Leib mit schwacher Innenzeichnung sich weit vorwölbend. In gleicher Weise sind auch die Löwenkapitelle gebildet (Abb. 3) In ganz starker Plastik sind die Körper vorgetrieben. Von der glatten Oberfläche aus geht der Kontur in schroffem Übergang in die Tiefe. Dadurch erhalten die etwas unbeholfenen Figuren ein betontes Relief.

Die lebendige Wucht der körperlichen Wiedergabe tritt uns mit besonderer Intensität an einem Kapitelle mit menschlichen Gestalten entgegen (Abb. 2). In der Mitte breitet einer seine Arme zum Abbakus hin aus. An den Ecken sitzen Gestalten mit einem an das Bein angelegten und einem aufgestützten Arm. Bei diesen gedrungenen Figuren mit ihren übergroßen Köpfen und den nach vorn vordrängenden, runden Gliedmaßen tritt uns die ganze körperliche Ausdruckskraft dieses Stils entgegen. Sehr ähnlich behandelt finden wir noch ein Kapitell mit dem Kampf zweier Männer (Abb. 1) und ein anderes mit Flußgöttern (Abb. 5). Überall die gleiche sehr schwere, massive Formgebung mit stärkster Herausarbeitung der Körperlichkeit.

Die weitere Entwicklung des Stils in Burgund können wir im Langhaus zu Anzy le Duc und einer Reihe verwandter Kirchen verfolgen. Die enge Verwandtschaft der Ornamentik aller dieser Bauten — es sind die Kirchen zu Charlieu, Mont St. Vincent, Gourdon, Toulon sur Arroux, Bois Ste. Marie,

Issy l'Evêque, St. Pierre le Moutier und Teile von La Charité und Vézelay — ist an anderer Stelle (Anfänge der burgundischen Schule 29ff.) nachgewiesen worden. Ebenda (25, 32) ist auch der Nachweis geführt, daß zwischen dem Querschiff und dem Langhaus von Anzy le Duc architekturgeschichtlich ein Schnitt liegt. Das gleiche lehrt auch eine Betrachtung des Stils der Kapitelle. Vergleichen wir etwa 2 korinthische. Eine allgemeine Verwandtschaft ist bei den groß und derb umrissenen einzelnen Blättern ja unverkennbar. Aber die Rippen der einzelnen Blätter sind im Langhaus nicht wie im Querschiff grob durch eingeritzte gleichartige Linien gegeben, sondern die Innenzeichnung der Blätter ist differenzierter geworden. Die Rippen liegen teilweise erhaben auf, teilweise sind sie eingeritzt, dazwischen sind Löcher eingebohrt. Die Behandlung der Oberfläche ist viel lebendiger. Das einzelne Blatt hebt sich nicht mehr so sehr gegen den Grund ab; eine gleichmäßige Plastik belebt das ganze Kapitell. Dadurch ist der Einzelform etwas von der plastischen Aufdringlichkeit genommen, die sie im Querschiff hatte.

Die starke plastische Wucht des Stiles der vorangehenden Epoche läßt überall nach. Neben den oben betrachteten Ringern der Ostteile von Anzy le Duc erscheint die gleiche Darstellung in St. Pierre le Moutier flächenhaft (Abb. 6). Man vergleiche vor allem die beiden linksstehenden Gestalten miteinander. Die Beine, die sich in Anzy le Duc hintereinander in die Tiefe abbauen, liegen in St. Pierre le Moutier in der vorderen Ebene. Ebenso ist der Oberkörper hier weit flächenhafter. Man hat in St. Pierre den Eindruck, als seien die ganzen Gestalten in eine Fläche geplättet.

Überall sehen wir bei diesen Kapitellen, wie die primitive Stärke plastischer Gestaltung sich etwas mildert. Die Gestalten auf den figürlichen Kapitellen haben eine Leichtigkeit und Schlankheit (Abb. 4), die in stärkstem Gegensatz steht zu der Derbheit und Gedrungenheit der früheren Zeit. Es ist eine Kunst von etwas dürrer und trockener Art. Die Köpfe und das Blattwerk bei einem Kapitell von Anzy le Duc, zu dem sich in fast allen Kirchen dieser Stufe Analogien finden (Anfänge der burgundischen Schule Taf. 13, 14), sind in einer merkwürdig geradlinigen und schematischen Weise wiedergegeben.

Größere Skulpturen haben wir bei den Kirchen unserer Gruppe an den Tympana von Charlieu, Anzy le Duc und Mont St. Vincent. Letzteres (Bulletin Monumental 1910, 290) ist jedoch so verwittert, daß es für eine künstlerische Betrachtung kaum mehr in Betracht kommt.

Das Tympanon der Kirche von Charlieu (Abb. 8), von einfachen Abtreppungen, ohne Wülste umrahmt, gibt im Hauptfeld einen auf einem Thron sitzenden Christus mit segnender Rechten und auf das Buch gestützter Linken, der in der Mandorla von 2 stehenden Engeln getragen wird. Auf dem Türsturz sind in Arkaden sitzend die 12 Apostel dargestellt.

Stilistisch gehört dieses Tympanon ganz an den Anfang der hier behandelten Skulpturen. Die Kapitelle der Säulen, die die Archivolten tragen, weisen mit der groben, kräftigen Formung des Blattwerks noch in die Nähe der Vierungskapitelle von Anzy le Duc. Und auch die ganze Formengebung der Figuren des



Tympanon, bei denen neben dem klar und derb gegebenen Umriß die innere Form etwas leer bleibt, erinnert an die Frühstufe, wenngleich die Unterschiede nicht zu übersehen sind. Das Überquellende, das wir bei der plastischen Gestaltung in den Ostteilen von Anzy le Duc verfolgen konnten, hat hier einer gewissen Glätte des Modellierens Platz gemacht. Die derben Proportionen sind schlanker geworden. Die Gewandfalten, dort etwas kräftig und dekorativ eingehauen, sind hier sorgsam beobachtet und legen sich in geplätteten Zügen. Die Säume verlaufen in regelmäßigen Treppenmustern. Die ganze Komposition ist behutsam in den vorhandenen Raum verteilt. Wir haben eine etwas mühsame, nüchterne Arbeit. Nicht ohne Stärke, aber ohne Schwung.

Das Tympanon des Westportals von Anzy le Duc (Abb. 9) zeigt auf der Rückseite den gleichen Blattfries wie das eben betrachtete (Anfänge der burgundischen Schule Taf. 7) in sehr ähnlicher Ausführung, so daß man fast an den gleichen Meister denken möchte. Dennoch sind im Tympanon die Unterschiede sehr groß. In gleicher Weise wie in Charlieu wird zwar ein in einer Mandorla thronender Christus von zwei Engeln getragen. Auf dem Türsturz dagegen finden wir nicht wie in Charlieu die Apostel in Arkaden sitzend, sondern zu beiden Seiten der Madonna stehend; Petrus am Schlüssel erkennbar, die übrigen mit Büchern in aufgeregten Haltungen, teilweise die Hände erhoben, wie bei den Himmelfahrtsdarstellungen üblich ist. Der auch in Charlieu vorkommende Typus des von Engeln getragenen thronenden Christus ist also hier mit einer Himmelfahrtsdarstellung vermischt.

Auch im Stil, besonders an den Falten, sehen wir, wie sich die harte Regelmäßigkeit der vorangehenden Epoche lockert. In überreicher Fülle schlängeln sich auf dem Türsturz die Gewandsäume der Gestalten, und vor allem bei der Maria zieht sich ein Gerinnsel dünner Falten über den ganzen Körper. Besonders nahe muß es natürlich liegen, die gleichen Darstellungen der beiden Hauptfelder miteinander zu vergleichen. Überall merken wir, wie Bewegung in die jüngere Darstellung kommt. Der Faltenwurf bei Christus hat nicht mehr das Schematische. Der Bausch zwischen den Knien legt sich freier, und vor allem haben die Falten um die Schultern ein ganz anderes Leben und legen sich in breiten unregelmäßigen Massen. Ähnlich ist es auch bei den Engeln; wir finden nicht mehr das etwas leblose Dastehen und Halten der Mandorla wie in Charlieu; sie scheinen sich gegen die Mandorla zu stemmen und wenden den Oberkörper rückwärts. Die ganze Faltengebung hat mehr Fluß. Die Gewänder liegen nicht mehr wie bei den Engeln in Charlieu leblos auf, sondern fallen in langem Zug.

Die Archivoltenfiguren, die das Tympanon umgeben, und die Kapitelle der Säulen zeigen einen weit vorgeschritteneren Stil und haben uns hier nicht zu beschäftigen.

Den gleichen Stil wie unser Tympanon hat auch die große Gerichtsdarstellung vom Hauptportal der Kathedrale von Mâcon[1]). Das ganze Feld (Abb. 10) ist in 5 Streifen eingeteilt; in der Mitte der beiden obersten befindet sich Christus in

[1]) Mémoires de la société Edouenne 1891, 213.



Abb. 8. Charlieu. Tympanon der Kirche



Abb. 9. Anzy-le-Duc. Tympanon der Kirche



Abb. 10. Mâcon, alte Kathedrale

der Mandorla von Engeln getragen. Auf beiden Seiten des Richters im obersten Streifen Seraphimen in Wolken, im 2. die 12 Apostel. Den 3. Streifen nehmen die 24 Ältesten ein, den nächsten die Auferstehenden, während auf dem untersten rechts Verdammte, von Michael in das Höllentor getrieben, andere den Richter anflehend, links die Seligen dargestellt sind.

Das korinthische Kapitell mit seinen derb gezeichneten Blättern erinnert sehr an gleiche Bildungen unserer Stufe. Auch der Stil der Falten hat manches Verwandte mit dem Tympanon von Anzy le Duc. Ähnlich wie beim Christus dort legen sich die Falten in dickem Bausch den sitzenden Figuren zwischen die Beine, und besonders läßt der Michael des untersten Streifens an die Mandorla tragenden Engel in Anzy le Duc denken. Wie die langzügigen Falten sich über das Knie und vom vorgestreckten Oberschenkel aus nach hinten ziehen, das ist das gleiche hier wie dort.

Von kleineren Skulpturen gehören noch die Tympana von Mars sur Allier und Meillers (Allier) und der Türsturz von Châteauneuf unserer Epoche an.

Zwei von den Bauten, die Skulpturen unseres Stils zeigen, sind datiert: die Kirche von La Charité sur Loire 1087—1107[1]) und die Kirche von Charlieu[2]) 1094 geweiht. Wenn die Quelle, die uns diese letzte Weihe überliefert, auch nicht ganz erstklassig ist, so stimmt der Stil des Tympanon von Charlieu doch so gut zum Ende des 11. Jahrhunderts, daß man dieses Datum gern annehmen möchte. Denn den gleichen plastischen Stil mit den weit vorgetriebenen Gesamtformen und der spärlichen Innenzeichnung finden wir auch sonst am Ende des 11. Jahrhunderts. Vergleichen wir beispielsweise die durch den Grabstein des Abtes Durandus 1072 oder 1073 und die Bauinschrift 1106[3]) datierten Skulpturen von Moissac oder die ihnen verwandten vom Chorumgang der Kathedrale von Toulouse[4]) mit unserem Relief, so wird ohne weiteres klar, wie stark sich der Zeitstil hier und dort ausprägt. Die spärlichen Falten, die sich etwas schematisch erstarrt und linienhaft über die breit vorgewölbten Körperformen legen und die ganze plastische Auffassung lassen die tolosaner und die burgundische Schule so verwandt erscheinen, wie das Werke der gleichen Zeit sein können, wenngleich die tolosaner Schule bei aller Schwere eine weit größere Stärke des Ausdrucks hat als die etwas nüchterne und befangene burgundische Weise. Im ganzen mutet uns neben der starken Prägekraft der tolosaner Kunst die burgundische Plastik der Jahrhundertwende etwas lahm und provinziell an.

II.

Das ändert sich im Laufe des 12. Jahrhunderts. Wenn wir von den eben betrachteten burgundischen Skulpturen aus vor das Haupttympanon der Ka-

[1]) Gallia christiana XII 404, Labbe nova bibliotheca I 396, Bouquet Recueil XIV 72, 120.

[2]) Mémoire manuscrite des Bénédictins contre le moine Dupont 3. Zitiert bei Desevelignes. Histoire de Charlieu 21.

[3]) Mémoires de la société des Antiquaires de France 64 Taf. 10. Rupin, L'abbaye et les cloîtres de Moissac. Lasteyrie, L'architecture romane en France 640.

[4]) Lasteyrie, L'architecture romane en France 640f.

thedrale von Autun treten, so scheint sich eine ganz neue Welt aufzutun. Hier ist nichts mehr von der alten Schwerfälligkeit und Breite. An die Stelle der derben, nüchternen Formen treten die raffiniertesten und verfeinertsten Wirkungen. Eine ganz neue Kraft des Ausdrucks und der Gesten setzt hier ein (Abb. 18).

Schon äußerlich haben wir hier Dimensionen, wie sie das romanische Relief nur selten erreicht hat[1]). Das Portal dehnt sich so weit wie nur möglich über die ganze Breite des mächtigen Mittelschiffes aus, und die Öffnung ist so weit geworden, daß man die Mitte des Tympanon mit einem Pfeiler stützen mußte.

Christus in doppelter Lebensgröße thront mit nach unten ausgebreiteten Händen, wie das bei frühen Gerichtsdarstellungen üblich ist, die ganze Höhe des Hauptfeldes einnehmend in einer von 4 Engeln getragenen Mandorla. Über ihm Sonne und Mond. Mitten durch das Feld zieht sich eine Zwergarkatur, auf der rechts vom Richter die Madonna, links zwei Apostel sitzen. Darunter sehen wir links neben einer Heiligen den Erzengel Michael die Seelen wägend[2]). Kleine Seelen klammern sich an seine Kleider, während der niedergehenden Wagschale 2 Seelen entsteigen. Bei der anderen hochschnellenden Schale greifen 2 Teufel mit gräßlichen Grimassen ihre Opfer, und einer von ihnen sucht die Schale herunterzuziehen. Hinter ihnen wirft ein Teufel Seelen in den Höllentrichter, während ein anderer aus dem Höllenrachen heraus einige Verdammte greift. Zur Rechten Christi sehen wir acht langgekleidete Gestalten, meist mit Heiligenscheinen und dahinter als Phantasiearchitektur in der Luft schwebend die Stadt der Seligen, aus deren Arkaden die Erwählten herabblicken, während einer von einem Engel in die Höhe gehoben, ein anderer von Petrus an die Hand gefaßt wird. Am Rande des unteren wie des oberen Frieses bläst je ein Engel in eine mächtige Posaune. Auf dem Türsturz ist die Auferstehung der Toten wiedergegeben. Neben einigen auf das jüngste Gericht bezüglichen leoninischen Versen trägt die Darstellung eine Künstlerinschrift: „Gislebertus hoc fecit".

Neben der Ausdruckskraft des Tympanon von Autun scheinen die burgundischen Skulpturen der vorangehenden Epoche von fast bäurischer Schwere. Alle Körperlichkeit, die jenen Werken anhaftete, ist hier überwunden. Die Proportionen sind so gestreckt, daß jeder plastische Eigenwert der Gestalten aufhört. Die Falten legen sich so dicht wie ein Gewebe über den Körper. Sie schlingen alle Glieder, ihre Unterschiede verwischend, in ein gleichmäßiges rhythmisches Strömen ein. Über Knie und Schultern legen sich oft konzentrische Kreise, von denen aus sich die Falten langzügig strecken. An anderen Stellen schichten sie sich fächerförmig ineinander oder wirbeln an den Säumen in reichen Linien einher. Die Falte führt ihr eigenes Leben, ganz unabhängig von der dahinterliegenden Gestalt und dem Charakter des Stoffes. Die Körperform wird zur Nebensache. Es ist alles rhythmischer Ausdruck und Geste.

[1]) Breite des Tympanon 7,35 m. Solche Dimensionen kommen in romanischer Zeit außer in Burgund nur in Südwestfrankreich vor.

[2]) Über die Seelenwägung: P. Jessen, Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo 16f. v. d. Mülbe, Darstellung des Jüngsten Gerichtes a. d. rom. und got. Kirchenportalen Frankreichs 74.



Durch die starke Höhensteigerung verlieren die Figuren alles Beharren in sich. Dafür erreicht die Gebärde unerhörte Ausdruckskraft. Die hochgetriebenen Gestalten scheinen nur in einer einzigen Geste zu existieren. Wie die Verdammten in angstvoll gekrümmter Kurve dargestellt sind, wie die Seligen mit aufwärts erhobenem Kopf nach oben streben, wie die Teufel in konvulsiver Haltung und mit verzerrten Fratzen die Verdammten mit knochigen langen Armen packen, oder wie die Engel seitwärts gewandt mit aller Macht in die Hörner blasen, das alles ist von höchster expressiver Wucht.

Bei diesen Gestalten mit der mächtigen Streckung der Leiber ist alles Bewegung. Die Freude an der beharrenden Gestalt, die die Kunst des ausgehenden 11. Jahrhunderts in Burgund beherrschte, ist überwunden. Hier ist alles Linienfluß und deklamatorische Geste. Die Körper und Gewänder sind völlig entmaterialisiert und zu Ausdruckswerten geprägt.

Welche Kluft zwischen der Kunst des Tympanon von Autun und der vorangehenden Stufe der burgundischen Plastik besteht, wird am besten bei einem Vergleich des Christus von Autun mit dem von Charlieu klar (Abb. 18, 8).

Ganz gedrungen und massiv ist die Gestalt in Charlieu, sie sitzt breit und mit auseinander genommenen Knien fest auf ihrem Sitz. Die Arme setzen sich schwer an die massiven Schultern an. Die Falten ziehen sich in formbezeichnenden Linien ruhig hin. Das Ganze wirkt in breit gelagerter plastischer Ruhe.

Von all dem ist in Autun nichts. In überspitzer Mandorla sitzt die hochgetriebene Gestalt des Richters auf reichem Thron, so unsicher, daß der Schwerpunkt kaum unterstützt ist. Der Haltung fehlt alles Beharrende. Nichts mehr von der Breite der Schultern und der Massigkeit des Rumpfes, die wir in Charlieu fanden. Die ganze Bildung ist spitz und dünn. Bei diesem überschlanken Körper liegt alle Kraft im Duktus des Konturs und die Linie zieht sich in steilem spitzigen Zug von den Beinen zum Körper hoch und klingt in den abwärts ausgebreiteten Armen milde aus.

Ähnliches können wir auch an den tragenden Engeln sehen. In Charlieu stehen sie in breiter Körperlichkeit etwas schlaff da. In Autun sind sie ganz Funktionsausdruck.

Neben diesem jüngsten Gericht erscheint die gleiche Darstellung der früheren Epoche in Mâcon (Abb. 10) monoton und schwer. Schon ikonographisch gibt es kaum Berührungspunkte. In Mâcon haben wir eine starke Vorliebe für Häufung gleicher Motive. In 2 langen übereinander befindlichen Reihen 36 gleiche Sitzfiguren. In Autun nur 3 in der Haltung differenzierte. Die Auferstehenden sind in Mâcon alle gleichartig im Profil und mit erhobenen Armen gegeben. In Autun kann sich der Künstler nicht genug tun an den mannigfachsten und drastischsten Stellungen und Haltungen, um zu schildern, wie die Sünder von Angst ergriffen auferstehen oder wie einer von übergroßen Händen aus dem Grabe gezogen wird, während die Seligen vertrauensvoll aufwärtsstreben. In Mâcon wiederholen sich die gleichen Motive bis zur Ermüdung, in Autun ist jede Haltung von der anderen differenziert und zu einer Geste von höchster Ausdruckskraft geprägt.

In Mâcon teilt sich das ganze Bildfeld, wie das für das jüngste Gericht von alters her üblich war, in eine Reihe horizontaler Schichten, die in ihrem gleichmäßigen Übereinander eine zusammengefaßte Komposition gar nicht zulassen. In Autun geht ein Zug durch das Ganze. Nur wenige Themata sind in ausdrucksvoller Gestaltung vorgetragen. Das geometrische Gefüge der vielen Schichten, die wir in Mâcon hatten, ist in einen einheitlichen Fluß umgewandelt. Nirgends sondert sich die einzelne Gestalt körperlich heraus. Alles ist in einen Linien- und Bewegungsrhythmus eingesponnen. Das Ganze wirkt in seiner Zusammengefaßtheit fast wie eine einzige Vision.

Alles, was in Autun noch verhalten erscheint, ist am Haupttympanon der Kirche von Vézelay stürmische Bewegung (Abb. 19). Kann in Autun der Eindruck entstehen, als hielte die Formengebung mit der Wucht der Gebärden nicht ganz gleichen Schritt, als bliebe neben der ausdrucksstarken Geste der Stil der Falten und Formen von etwas befangener Strenge, so ist in Vézelay alles vom gleichen Bewegungsschwall ergriffen.

In der Mitte des Tympanon wie in Autun der thronende Christus. Aber während Autun ganz das alte Schema des Weltenrichters zeigt, streng frontal und mit abwärts gerichteten Händen in „starrer Erhabenheit" (Dehio), scheint in Vézelay auch der Christus mit in den Taumel der Bewegung gezogen zu sein. Das ruhige, fast schwebende, das die Haltung der symmetrischen Gestalt in Autun hatte, ist aufgegeben. Sie sitzt höher auf ihrem Thron auf, und die Beine sind vom Gesäß an seitwärts gewandt. Dadurch ist die symmetrische Ruhe, die in Autun herrschte, durchbrochen, hart und spitz stechen die beiden nebeneinander liegenden Knie aus der Gesamtform heraus. Die Arme sind höher angezogen und die Hände stehen weit über die Mandorla vor. Die Umrißlinie hat das ruhig Fließende, Gehaltene, das sie in Autun hatte, verloren und wirkt zerrissen.

Vor allem aber ist der Stil der Falten von flackernder Bewegung. Hier herrscht eine ausgeprägte Lust an Kurven und gewaltsam hingerissenen Linien. Aus den sparsamen konzentrischen Kreisen an den Knien in Autun, von denen aus sich die Falten bis zur Mittellinie regelmäßig hinziehen, ist in Vézelay ein mächtiger Wirbel geworden, der den ganzen Rhythmus des Gewandes in seine Gesetze zieht. Hatte das Flattern der Gewandzipfel in Autun noch etwas sparsam Lineares und legten sich die Falten des unteren Gewandsaumes auf beide Seiten der Mandorla symmetrisch auf, so bauschen sich in Vézelay die Gewandenden wie gebläht in unregelmäßigem Hin und Her. Jede Falte ist tief eingerissen, so daß sich die Kontinuität der Oberfläche etwas lockert, während die nur eben angedeuteten Falten in Autun das Ganze mehr wie ein Gerinnsel überziehen. Man empfindet den Stoff in Vézelay wieder als eine eigene Schicht, während er sich in Autun dünn und substanzlos über den Körper legte. Das sich von der Gestalt lösende, wirbelnde Gewand scheint sein eigenes Leben zu führen und gibt im Verein mit der Haltung der ganzen Figur den Eindruck aufgeregtester Bewegtheit.

Um Christus herum sitzen die Apostel mit flatternden Gewändern und gleich aufgeregten Haltungen und zerrissenen Konturen, so daß ein Ganzes von

ruheloser Energie der Formentfaltung entsteht. Aus dem betäubenden Schwall der hin und her flackernden Falten und Glieder hebt sich in ihrer Mandorla die übergroße Gestalt des Christus, in gleichem Rhythmus bewegt wie ihre Umgebung. Neben dieser Art der Zusammenfassung wirkt die Komposition in Autun noch zerstreut. Bei aller Unentwirrbarkeit des Einzelnen spürt man in Vézelay doch den einheitlichen Fluß, der das Ganze durchdringt.

Dargestellt ist die Ausgießung des heiligen Geistes[1]) und wir können kaum eine packendere Schilderung des valde commoti sunt der Apostelgeschichte finden als diese konvulsiven Haltungen der Apostel. Auffallend ist ja das Fehlen der Maria bei einer Pfingstdarstellung aus dem vorgeschrittenen 12. Jahrhundert und das Vorhandensein Christi. Allein die von den Wolken auf die Apostel ausgehenden Strahlen und der auf dem Türsturz stehende Petrus, der sich Gestalten zuwendet, die als „gentes" charakterisiert sind (Großohrige, Behaarte, Zwerge ohne Leib, vgl. auch die Kynokephalen in dem einen das Tympanon umrahmenden Feld), lassen kaum einen Zweifel aufkommen, daß es sich hier um das Pfingstfest handelt, wenngleich die meisten Szenen des Türsturzes und der umrahmenden Felder auch so nicht gedeutet werden können.

Das seltene Vorkommen Christi auf abendländischen Pfingstdarstellungen ist eine merkwürdige Erscheinung und zeigt uns das Übergewicht des Byzantinischen in der Ikonographie des Westens, selbst dort, wo das abendländische Dogma eine andere Formulierung zu fordern schien. Denn die Darstellung des Geistes aus einer Wolke oder Hand kommend entspricht dem byzantinischen Dogma (procedit a patre), wogegen die abendländische Kirche stets das Dogma verteidigt hat, er käme vom Vater und Sohne her (procedit a patre filioque)[2]). So wäre denn das Tympanon von Vézelay eines der seltenen Beispiele[3]), in denen das abendländische Dogma zur bildlichen Darstellung gekommen ist (vgl. Johannes 20).

Natürlich ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß man, bei den hier üblichen Majestas- und Gerichtsdarstellungen immer gewöhnt am Hauptportal einen Christus zu sehen, ihn in Vézelay in die an gleicher Stelle befindliche Pfingstdarstellung setzte. Immerhin spricht die Statue des Täufers auf dem Türpfeiler unter Christus für enge Beziehung zur Ausgießung des heiligen Geistes. „Ego quidem vos baptizo in aqua, qui autem post me venturus est ipse vos baptizabit in spiritu sancto et igni" (Matthäus 2 11). Diese Stelle wird gerade in unserer Zeit in Burgund in der Pfingstpredigt des heiligen Odilo

[1]) Michel, Histoire de l'art I 2, 639, Sanoner, Revue de l'art chrétien 1904, 448, Lefèvre, Revue de l'art chrétien 1906, 253.

[2]) Harnack, Dogmengeschichte Grundriß 217, 314. Pichler, Geschichte der kirchlichen Trennung zwischen Orient und Okzident. Anselmus, de processione spiritus sancti: Migne patrologia latina 158, 1286, Adam von St. Victor, œuvres poétiques (2. Auflage 56).

[3]) Vgl. Vatican 39. Seroux d'Agincourt, Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Malerei Taf. 103, Lectionare von Cluny in der bibliothèque nationale, fonds latin; Nouvelles acquisitions 2246 fol. 113 vo, Delisle, Inventaire des manuscrits de la bibliothèque nationale fonds de Cluny 15. Altarschrein von St. Denis.



von Cluny erwähnt. (Migne, patrologia latina 142, 1016. Vgl. auch Rupert Pictavensis, Migne, patr. lat. 167, 1594—5.)

Von gleichem Stil, wenn auch von etwas geringerer Hand sind die beiden Seitenportale in Vézelay. Auf dem nördlichen ist die Verkündigung, Begegnung, Verkündigung an die Hirten, Christi Geburt und Anbetung der Könige, auf dem südlichen die Jünger auf dem Weg nach Emmaus Christus begegnend, Emmaus, der Rückweg nach Jerusalem und die Himmelfahrt dargestellt.

Von den Kapitellen des Langhauses von Vézelay zeigen einige noch eine enge Verwandtschaft mit dem Stil von Autun. Man wird das Blattwerk bei einigen von ihnen unmittelbar neben ein Blattkapitell von Autun legen können, so nahe stehen sich hier und dort die spitzen, lanzettförmigen Blätter. Auch der Stil der hohen elancierten Gestalten weist bei vielen Kapitellen auf nahe Beziehungen zu Autun. Beispielsweise die Judith (Abb. 14), die gefolgt von einer Magd den Kopf des Holophernes vor sich trägt, bietet die nächsten Analogien. Nicht nur die schlanken hohen Proportionen, auch der noch etwas spärliche Stil der Falten und besonders die ganz knapp umgebrochenen Mantelsäume finden wir bei den bärtigen lang bekleideten Gestalten auf der rechten Seite des Christus zu Autun wieder, wenngleich manche Faltenmotive bei der Judith etwas entwickelter erscheinen. Dem Kopftypus bietet sich der liegende Adam von einem Seitenportal in Autun zum Vergleich dar (Michel, histoire de l'art I, 2 Taf. 8). Hier und dort die gleiche dünne Bildung des Schädels, der kleine, knapp eingerissene Mund, die schmalen, geschlitzten Augen, die spitzige Nase und die zurückspringende Form von Stirn und Kinn. Bei anderen Kapitellen nähert sich der Stil schon dem Haupttympanon von Vézelay. Das Kapitell mit der Mühlendarstellung (Abb. 15) zeigt den gleichen breiten Faltenstil, die gleichen Faltenwirbel und einen ähnlich schweren Kopftypus. Es ist in allem sehr der Pfingstdarstellung verwandt.

Ein entwickeltes Kapitell des Langhauses von Vézelay gibt das gleiche Thema wieder wie ein Kapitell der Kathedrale von Autun, einen Löwenkampf (Abb. 16, 17). In Autun sitzt die hohe Gestalt fest aufrecht auf dem massiven Körper des Löwen und reißt ihm den Rachen auf. Die Geschichte ist wohl gegenständlich drastisch erzählt, aber die sperrige Umrißlinie des Tieres will mit der des Mannes nicht recht zusammenklingen, und das Ganze wirkt neben der Darstellung in Vézelay wenig zusammengefaßt. Bei dieser ist das Tier kleiner geworden, die Gestalt beugt sich vor, und das Gewand flattert, die Bewegung verstärkend, breit rückwärts. Ein einheitlicher Zug geht durch das Ganze und läßt die Komposition von Autun spröde und befangen erscheinen.

Alles, was in Autun noch primitiv gebunden erscheint, ist in Vézelay ausgeprägt und entfaltet geworden, so daß es schwer verständlich ist, wie man für Vézelay so lange ein früheres Datum annehmen konnte als für Autun. Vielleicht wird man einwenden, man könne nie von vornherein sagen, der eine Stil sei entwickelter als der andere und daraus Folgerungen für die Chronologie ziehen; es sei ebensogut möglich, daß ein reifer und ausgeprägter Stil zu Bindung und Knappheit zurückkehre. Allein wenn wir im nächsten Abschnitt sehen



Abb. 11. Cervon



Abb. 12. Anzy-le-Duc. Eingemauertes Tympanon



Abb. 13. Neuilly-en-Donjon



Abb. 14. Vézelay, Abteikirche.



Abb. 15. Vézelay, Abteikirche.



Abb. 16. Autun, Kathedrale.



Abb. 17. Vézelay, Abteikirche.

Abb. 18. Autun, Kathedrale.

werden, daß die spätere burgundische Entwicklung das, was in Vézelay über Autun hinausgeht, noch stärker ausprägt, werden wir kaum daran zweifeln können, daß Autun die Frühstufe des Stils bedeutet.

Von der Kathedrale von Autun wissen wir, daß sie am Anfange des 12. Jahrhunderts begonnen wurde und 1146 noch nicht vollendet war[1]).

Angesichts dieser Daten ist es unmöglich, den Bau der Kirche zu Vézelay mit einem Weihedatum vom Jahre 1104[2]) zusammenzubringen und auch das Weihedatum von 1132 ist noch zu früh. Denn der Stil der Skulpturen zu Vézelay ist entwickelter als der von Autun.

Deshalb muß man auch bei der Frage nach dem Ursprung des burgundischen Stils, der im reifen 12. Jahrhundert herrscht, von Autun und nicht von Vézelay ausgehen. Wenn wir uns nach Monumenten umsehen, die zwischen dem plastischen Stil der Jahrhundertwende und der zeichnerischen Art von Autun stehen, so sind es drei, die hier in Frage kommen könnten: die Tympana von Anzy le Duc und Neuilly en Donjon und ein rechteckiges Relief, das sich heute über dem Portal der Kirche in Cervon (Nièvre) befindet.

Es ist ein merkwürdig reicher und komplizierter Gewandstil, den wir bei dem auf einem Regenbogen in der Mandorla thronenden und von Evangelistensymbolen umgebenen Christus in Cervon finden (Abb. 11). In regelmäßigem Duktus ziehen sich annähernd konzentrische Kreissysteme über Unterkörper und Arme hin. Von der Mittellinie des Obergewandes aus fallen nach beiden Seiten hin Falten segmentförmig ab. Darüber hin laufen die Säume der Gewänder in Zickzacklinien, während nach rechts hin sich blähend ein Gewandzipfel flattert. Es herrscht ein seltsam starres und dürres System in der ganzen Faltengebung, das auf den ersten Eindruck hin wohl an Autun erinnert, im Grunde aber etwas ganz anderes ist.

Bei dem Tympanon von Neuilly en Donjon (Abb. 13) sehen wir auf dem unteren Streifen die große Sünderin und den Sündenfall, im Hauptfeld auf 2 geflügelten Drachen die Madonna, der die 3 Könige ihre Gaben darbringen, dahinter ein Engel. Auf jeder Seite dieser Gruppe 2 Engel in mächtige Tuben blasend.

Der ganze bizarre Stil dieser Darstellung gemahnt in seiner starren Steilheit sehr an Autun. Es sind nicht nur die gestreckten Proportionen, auch die Gebärden und die Art, wie sich die zerstreute Vielheit dieser Komposition durch Reihung der straffen Horizontalen zusammenschließt, geben der Stimmung eine gewisse Ähnlichkeit. Auch die Ornamentik weist in gleiche Richtung. Die spitzen lanzettförmigen Blätter, die das Tympanon umgeben und der Eierstab, bei dem jedes Ei mit einer Leiste gerahmt ist, kommen in der entwickelten burgundischen Schule oft vor.

Aber sobald man den Stil im einzelnen betrachtet, wird einem klar, wie stark hier doch die Beziehungen zur vorangehenden Epoche sind. Die Faltengebung hat noch ganz die harte, nüchterne Fügung, wie wir sie für das Ende

[1]) Fontenay und de Charmasse, Autun et ses Monuments 142, Charmasse, Cartulaire de l'église d'Autun I 5.

[2]) Porée, L'Abbaye de Vézelay 14. Lasteyrie, L'architecture en France à l'époque Romane 425.

des 11. Jahrhunderts bezeichnend fanden. Überall legen sich Falten und Säume klar und geradlinig übereinander und von der merkwürdigen Stilisierung von Autun, den kreisförmig wirbelnden und den dekorativ langzügigen Falten und den flatternden Gewandsäumen finden wir in Neuilly keine Spur.

Das Tympanon von Anzy le Duc (Abb. 12), an einer Mauer neben der Kirche befindlich, zeigt im Hauptfeld ähnlich wie das von Neuilly, jedoch nur eine Hälfte einnehmend, die Anbetung der Könige, wie dort im üblichen Schema: die Madonna unter einer von Säulen getragenen Arkade, der vorderste König im Begriff niederzuknien, die beiden anderen Geschenke tragend. In der anderen Hälfte finden wir den Sündenfall und Adam und Eva hinter einen Busch geduckt wiedergegeben. Die Hölle, die in Neuilly auf einem Kapitell dargestellt war, nimmt hier den ganzen Türsturz ein.

Die Gestalten haben die gleichen elancierten Proportionen wie in Neuilly. Der Faltenstil dagegen ist ein ganz anderer, gelockerterer. Es sind nicht mehr die schlichten geraden Falten, die wir dort fanden, sondern sie sind kraus und bauschen sich unregelmäßig, so daß sich die ganze Gewandmasse etwas auflöst. Zu der straff linearen Ordnung der Falten in Autun steht auch diese Gewandbehandlung in starkem Gegensatz.

Man kann also nirgends in Burgund eine Vorstufe zum Stil von Autun feststellen. Es handelt sich hier nicht um eine Umwandlung der vorangehenden Stufe, sondern es treten grundsätzlich neue Dinge in der Plastik auf.

Wieweit diese Dinge von der Malerei herkommen — gerade die Burgund benachbarte Rheimser Schule liebte ja schon in karolingischer Zeit einen ähnlichen Faltenstil mit konzentrischen Kreisen und ähnlich stark ausdrucksbetonten Gesten — läßt sich schwer mit Sicherheit sagen[1]). Immerhin ist es auffallend, daß die romanische Wandmalerei in Burgund (z. B. Anzy le Duc [Thiollier, Art roman à Charlieu] und Berzé-la-Ville [Congrès Archéologique 1913 92; Bulletin archéologique 1893 420]) keinerlei Verwandtschaft mit dem Stil von Autun zeigt.

Während es zum Stil von Autun nirgends Verwandtes gibt, hat der Stil, den die Tympana von Vézelay zeigen, über das ganze burgundische Gebiet Verbreitung gefunden. Das hängt sicher damit zusammen, daß dieser Stil in der großen, jetzt zerstörten Kirche von Cluny herrschte. Zwar vom Hauptportal wissen wir nur noch, daß auf ihm die Majestas mit Engeln, das in Burgund beliebteste Motiv, dargestellt war[2]). Aber die Kapitelle des Chorumganges, die heute im Musée Ochier in Cluny aufbewahrt werden (Abb. 20, 21) und Darstellungen der Jahreszeiten, der Paradiesesflüsse und der Töne zeigen[3]), haben genau die gleiche Formengebung wie Vézelay. Die flutenden Gewänder und der breithingesetzte Stil der Falten macht das ohne weiteres deutlich. Bis in Einzelheiten hinein erstrecken sich die Analogien, worauf besonders Pouzet aufmerksam gemacht hat. Die Figur des Mannes mit dem Trichter finden

[1]) Michel, Histoire de l'art I, 2 639 erinnert an ein Evangeliar in Auxerre.

[2]) Mémoires de la société Edouenne 1891, 301.

[3]) Revue de l'art chrétien 1912, 1, 104.

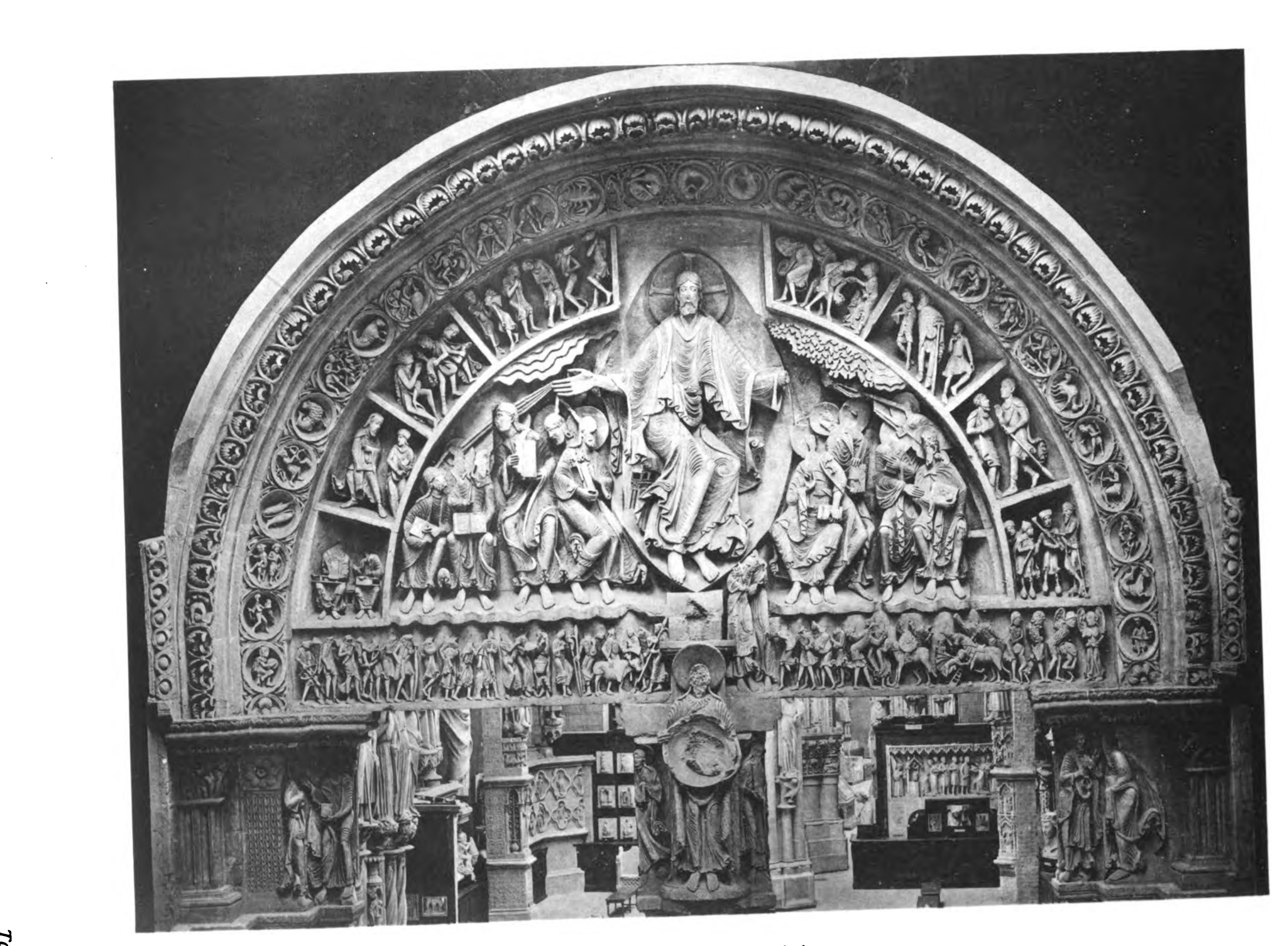


Abb. 19. Vézelay, Abteikirche.

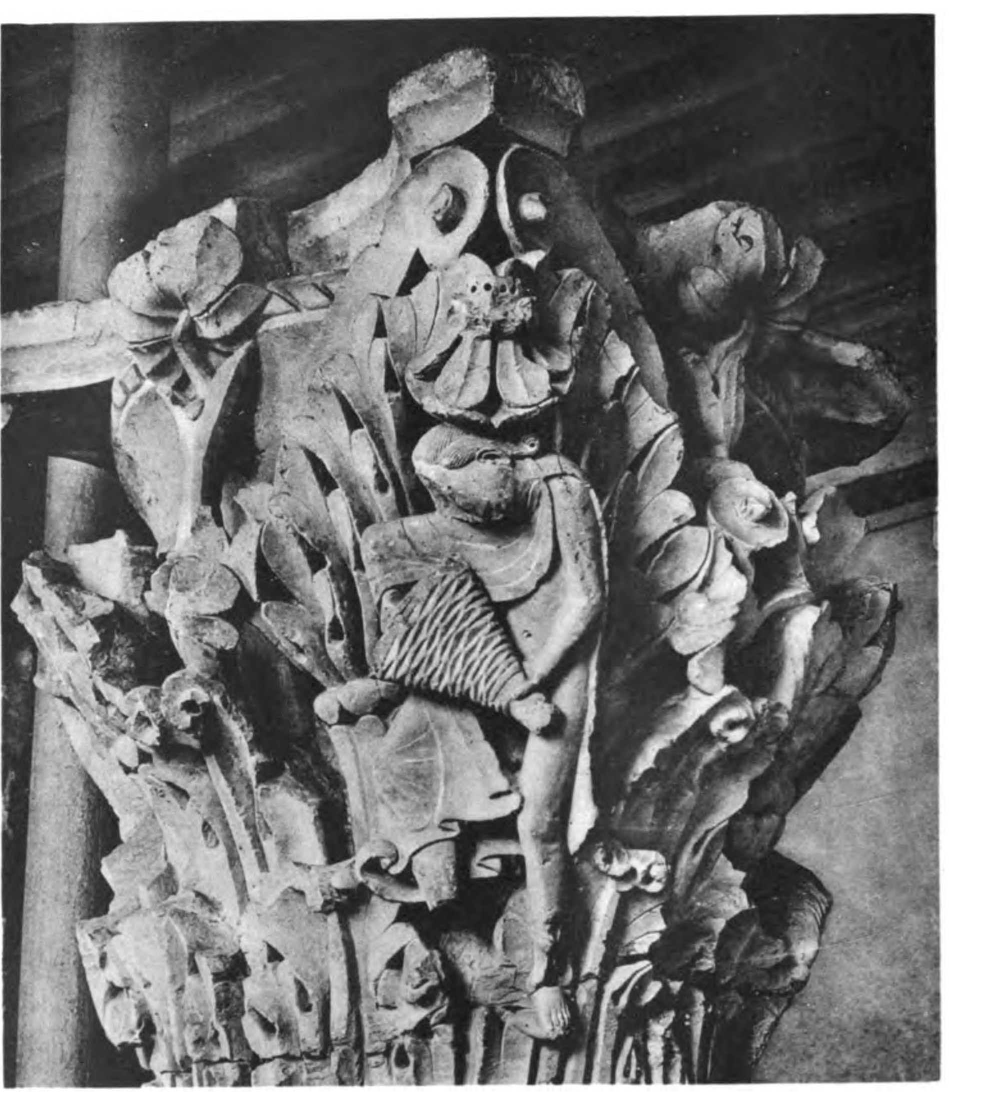


Abb. 20. Kapitell vom Chorumgang der Abteikirche im Museum in Cluny

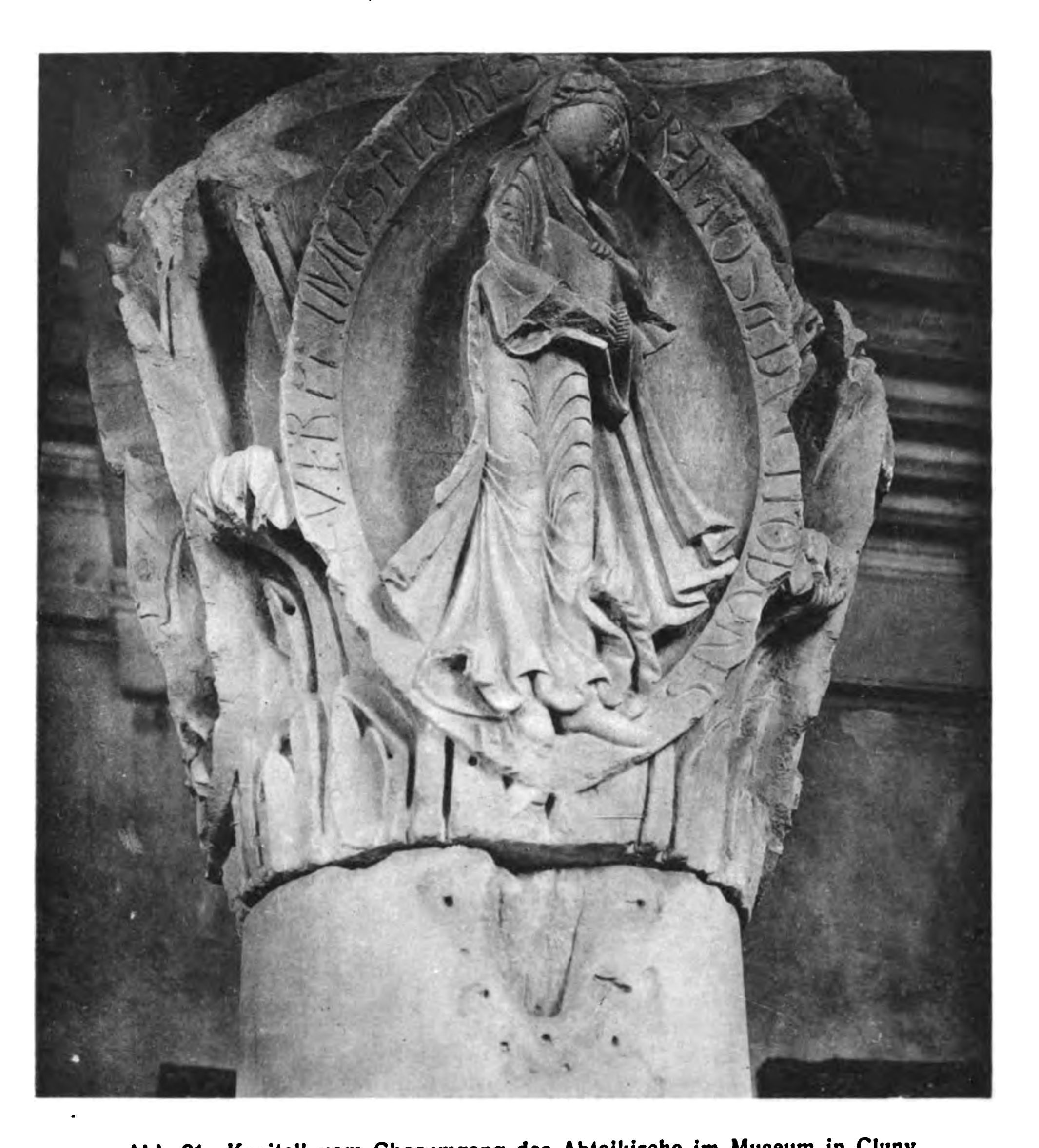


Abb. 21. Kapitell vom Chorumgang der Abteikirche im Museum in Cluny



Abb. 22. Perecy les Forges Tympanon der Kirche



Abb. 23. Perecy les Forges. Vom Türsturz



Abb. 24. Perecy les Forges. Relief vom Gewände

wir genau ebenso auf einem Kapitell in Vézelay wieder (revue de l'art chrétien 1912, 108, Fig. 18). Sogar die Stilisierung des Trichters mit der merkwürdig eingebeulten Innenzeichnung ist die gleiche hier wie dort.

Mit Recht haben Pouzet und Michel[1]) auf die Unmöglichkeit hingewiesen, daß diese Kapitelle schon bei der Weihe von 1089 fertig gewesen seien, und das ist jetzt durch eine Beobachtung von Deschamps[2]) noch bekräftigt worden: es gibt unter den Kapitellen, die aus der Abteikirche stammen, einige, die den befangenen Stil der Jahrhundertwende zeigen und über die unsere Kapitelle weit hinausgehen. Pouzet hat den vorgeschrittenen Stil der Kapitelle dadurch zu erklären versucht, daß sie erst später überarbeitet seien. Wenn aber auch die Kapitelle des Querhauses, die 20 m hoch liegen, einen vorgeschrittenen Stil zeigen und schon mit Kapitellen des rippengewölbten Chors von Langres zusammengehen[3]), so wird man doch wohl sagen müssen, daß ein großer Teil der Arbeiten in Cluny erst in später Zeit ausgeführt worden ist.

Die Kirche von Perrecy les Forges hat eine Vorhalle, die sich in Anlage und Ornamentik nahe mit der von Vézelay berührt. Auch am Portal, das die Vorhalle mit der Kirche verbindet, stimmt der Stil der Darstellung des Türsturzes (Abb. 22) mit dem von Vézelay überein. Ein Problem bietet das Tympanon: Hier scheinen wir auf den ersten Blick eine Formengebung zu haben, die sich von der aufgeregten, faltenreichen Art des Türsturzes weit entfernt. Die großflächigen Formen, die wenigen Falten erinnern an Werke der Jahrhundertwende. Sollte hier etwa ein Tympanon früheren Stils wieder verwandt sein? In der Tat ist der Türsturz für das Tympanon etwas zu groß, so daß es nicht zu ihm paßt. Dennoch wird man bei näherer Betrachtung des Stils finden, daß es sich hier nicht um ein frühes Werk handeln kann. Vergleicht man unseren Christus mit dem von Charlieu (Abb. 22 mit Abb. 8), so wird einem die ganze Stildifferenz klar. Die Schultern sind in Perrecy les Forges schmal, die Haltung ist leicht, die Falten sind in leicht schwingenden Linien gegeben. Neben der Schwere und Massivität des archaischen Werkes ist bei unserem Christus alles viel leichter und beweglicher. Die Faltensäume sind verglichen mit denen von Charlieu von flatterndem Schwung. Man spürt trotz des Strebens, einfach zu sein, doch überall die Hand durch, die über die Strenge der Frühzeit hinweg ist. Besonders der Kopftypus des Christus mit dem weichen, länglichen Gesicht, den kaum eingetieften Augen und dem zusammengezogenen kleinen Mund finden wir auf dem Türsturz mehrmals wieder.

Unter dem Tympanon ist auf einem langen Streifen der Anfang der Passion erzählt (Taf. 23—26). Ganz links der Ölberg. Christus und der Engel aufrecht, hinter ihnen die Jünger schlafend. Auf dem Türsturz die Jünger, vor ihnen Christus, dem sich der Verräter gebückt naht, dann Kriegsknechte Christus gefangen nehmend, einer mit wildem Haar den Fuß auf eine Laterne setzend; ferner Petrus dem Malchus die Hand abhauend und die Fortführung Christi.

[1]) Histoire de l'art I, 2, S. 638.

[2]) Gazette des beaux arts 1922, II, 74.

[3]) v. Lücken, Anfänge der Burgundischen Schule, 45, Taf. 15.

Rechts vom Türsturz eine nicht gedeutete Szene mit Christus, vielleicht eine Geißelung.

Der Stil dieses Frieses geht auf das engste mit Vézelay zusammen.

Unter der großen Menge von Werken, die in Burgund den gleichen Stil zeigen, sollen hier nur noch zwei genannt werden, das Tympanon von Monceau l'Etoile und der Sarkophag von St. Magnence. Letzterer zeigt auf einem Bilde der Schmalseiten so recht, welcher Ausdruckskraft dieser Stil fähig ist (Abb. 27). Wie die Heilige mit schwankenden Knien zum Grabe pilgert, das ist ein seltsam bewegliches und zartes Bild.

Wie stark jede Darstellung jetzt in neuem Geist erfaßt wird, das zeigt sich am besten, wenn man die Himmelfahrtsdarstellung von Anzy le Duc vom Anfange des Jahrhunderts neben die von Monceau l'Etoile legt, die mit den breit flatternden Falten sofort an engste Beziehungen zu Cluny denken läßt (Abb. 28). Die Linie des Türsturzes, die bei dem älteren Werk Christus von den Jüngern trennte, ist unterdrückt, so daß eine einheitliche Bewegung das Ganze durchzieht. Die Engel stehen nicht mehr in Schrittstellung da, die Mandorla auf dem Rücken, tragen sie in flatternd hochstrebender Bewegung Christus der Höhe zu. Unten ein Chaos aufgeregter Gesten: 2 Engel nach oben weisend, rechts und links hinter ihnen die Madonna und die Jünger in dicht gedrängten Reihen und stärkster Bewegung. Sie fassen sich an Arme und Schultern oder zeigen mit hochgeworfenem Kopf nach oben. Standen sie in Ancy le Duc einzeln gleichmäßig über die ganze Fläche verteilt, so sind die Jünger hier an den Seiten zusammengeballt, während die Engel in der Mitte freier dastehen. Alles das gibt dieser Darstellung den Reiz leidenschaftlichster Bewegtheit.

Wollen wir den burgundischen Stil in seiner ganzen Eigenart erfassen, so wird es gut sein, ein etwa gleichwertiges Werk der provençalischen Schule zum Vergleich heranzuziehen. Wir wählen den heiligen Trophime von Arles (Abb. 29, 30) und setzen ihn neben einen Apostel vom Gewände in Vézelay. Die Arler Figur steht fest und breit da, ruhig und beharrend in sich. Im festen Bau des Schädels, in den breiten Schultern, in der massiven Art des Faltenwurfs spüren wir überall eine gesunde Körperhaftigkeit durch. Hier herrscht noch antikes Erbe. Daneben scheint die Figur in Vézelay überhaupt keinen Leib mehr zu haben. In verrenkter Haltung und flatterndem Gewand ist sie nur Bewegungsausdruck, sie hat alles Beharren verloren und lebt nur in einer einzigen Geste. Man kann sich kaum einen stärkeren Gegensatz gegen die antikisierende provençalische Art denken als diese Gestalt.

III.

In einem Stadium, in dem die Plastik in fast allen anderen Landschaften noch beharrende, schwere Formen zeigt, herrscht in Burgund aufgeregteste Bewegung. Überall ist den Formen das Bleibende genommen. Die Falten fahren schroff und in harten Linien flatternd einher, die Gesten sind von jäher Aufdringlichkeit.





Abb. 25, 26. Perrecy les Forges.



Abb. 27. St. Magnence. Heiligengrab



Abb. 28. Monceau l'Étoile. Tympanon der Kirche



Abb. 31. Charlieu, Vorhalle.

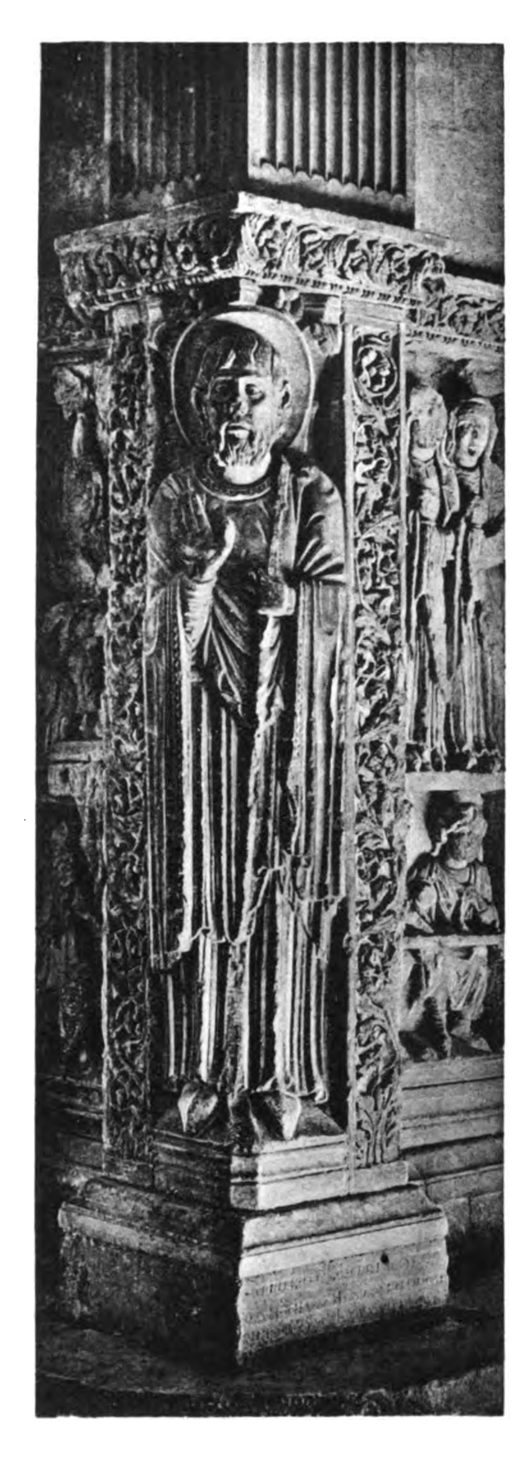


Abb. 29. Arles, Kreuzgang.



Abb. 30. Vézelay, vom Gewände des Hauptportals.

Die Umrisse lieben seltsam zerrissene Linien. Die wirre Aufregung des Stils scheint eine Höhe erreicht zu haben, die kaum zu überbieten ist. Und doch trifft auf diese wildbewegte Plastik am Ende des 12. Jahrhunderts die barocke Stilwelle, die wir überall im späten Romanismus finden und steigert hier alles zu fast explosiver Gewalt und Zerrissenheit.

Bis in die Mitte des Jahrhunderts fand in Burgund die wirre Bewegtheit der Skulptur ihren Widerhalt in der Strenge der Architektur. Der aufgeregte plastische Stil wird in der Kathedrale von Autun gefaßt von einer klassisch reinen Architektur, die in Anlehnung an die maßvollen Stadttore der frühen Kaiserzeit in dieser Stadt entstand und in ihrer klaren Ausgeglichenheit in wirksamen Kontrast tritt zum Überschwang der Plastik.

Jetzt geht auch in der Architektur alles aus den Fugen. Schon in der Kirche von Beaune, die sich im System noch eng an Autun anlehnt, laden die Profile in wuchtigem Karnies weit aus und stören die mauerhafte Gebundenheit des Baukörpers, die in Autun herrschte. Und noch weiter geht die Kathedrale von Langres. Der Raum hat nicht mehr das Strenge, straff Hochgetriebene, wie die früheren Bauten, sondern lagert sich breit und ist im Sinne des Malerischen bereichert. Nach der gleichen Richtung hin sind hier alle Einzelheiten behandelt. In Autun war die Kanellierung der Pilaster in antiker Art durch gleichmäßige runde Riefelungen gegeben. Jetzt wird sie malerisch durch breite Eintiefungen belebt, zwischen denen wie aufgesetzt breite Rundstäbe sitzen. Das Blattwerk legt sich nicht mehr schlicht über den Kern der Kapitelle, sondern die ganze Oberfläche ist in ein Geflimmer von Licht und Schatten aufgelöst[1]).

Noch weiter in der Lockerung aller architektonischen Strenge geht die Vorhalle von Charlieu[2]), jene bizarre unsymmetrische Anlage, die sich an den Bau des 11. Jahrhunderts legt. Wuchernd überzieht eine üppige Ornamentik mit fast à jour gearbeitetem Rankenwerk und merkwürdig perspektivisch behandelten Mäanderbändern, die beinahe frei zu liegen scheinen, das ganze Portalgewände. Davor stehen spielerisch dünne Säulen mit schwer ornamentierten Schaftringen und überreichen Blattkapitellen, deren ganzes Massiv aufgelockert ist. Der ganze Baukörper ist von sprühender Belebtheit.

Ein Kapitell in Charlieu erinnert im Motiv mit seinen eingerollten Blättern an ein ähnliches in Autun (Abb. 32, 33). Aber die Bewegung des Blattwerks scheint bei dem frühen Beispiel hart, eckig und befangen neben dem einheitlich rollenden Fluß hier. An den runden, breiten Wirbel der Ranke mit dem tiefen Schatten in der Mitte schließen sich die kleinzackigen Blätter an. Ein großes Motiv beherrscht das Ganze in seiner üppigen Fülle, während in Autun das Ornament noch etwas zusammengestückt wirkt. Gleichzeitig entwickelt sich das Blattwerk in Charlieu in plastischer Rundung, während es dort noch an die Ebene gebunden war.

Bei den Skulpturen der Tympana finden wir das Gleiche. Alles ist aus dem Vollen gebildet. Die Mandorla, in der Christus thront, breit und reich

[1]) Vgl. Kapitelle in Saulieu, Cluny, Querschiff und in der Vorhalle von Vézelay und Autun.

[2]) Thiollier, l'art Roman à Charlieu; Congrès archéologique 1913, 242.



ornamentiert, der Thron üppig (Abb. 34). Christus selbst hat alle schlichte Größe verloren. Die dreidimensionale Ausdehnung des Körpers ist fast aufdringlich betont. Ein weit überhängendes Gewandstück hüllt die ganze Gestalt so sehr ein, daß die Gebärde alle Kraft verliert. Die einzelnen Faltenmotive sind mit plastischer Treue wiedergegeben. An der rechten Hand und am Ellenbogen strafft sich der Stoff, dazwischen gibt es Stauungen. Der Zug der Falten hat nicht mehr die Verve wie in der vorangehenden Epoche. Sie hängen oft, dem Gesetz der Schwere folgend, schlaff herab. Es kommen die verschiedenartigsten Motive auf. Überall geht die Absicht auf Bereicherung und Fülle.

Rings um die Mandorla herum ist an die Stelle der klaren Gliederung, die sonst bei Majestasdarstellungen herrscht, aufgeregte Verwirrtheit getreten. Zwischen den Evangelistensymbolen, auf Löwe und Ochse auftretend, 2 Engel mit merkwürdig verrenkten und hastigen Gesten nach außen strebend und die Mandorla haltend. Es entsteht ein sich drängender Reichtum. Die heftige Bewegung der Engel hat etwas Geballtes. Der aufgeregte Geist der alten burgundischen Plastik ist noch lebendig, aber in die Leidenschaftlichkeit der Bewegung klingt etwas Geschwollenes, Pomphaftes mit ein. Das lineare Gefüge der Falten lockert sich, die Kurven werden schwer und breit. Das Gewand wird aufgewühlt und tiefer gefurcht. Der Stoff wirkt schwer und massig. Die Leiber der Tiere und menschlichen Gestalten erhalten ein ganz neues Gewicht. Jede Einzelform bekommt selbständige Bedeutung, so daß der Zusammenhang aufhört und fast ein Formenchaos entsteht.

Noch weiter geht die Verwirrung bei dem Nebentympanon. Alle Kontinuität der Fläche wird bei der Hochzeit von Kana im Hauptfeld aufgehoben, die Opferdarstellung darunter ist ein Gewimmel von lauter kleinen Formen. Die in der Archivolte gegebene Verklärungsdarstellung mit den zusammenhanglos hingesetzten und absonderlich verkürzten Figuren, die von überreichen Gewändern umflattert werden, zeigt am deutlichsten, wie stark sich der Stil gelockert hat.

Der Sinn für zusammenfassende Linienwirkung hat gänzlich aufgehört. Das sieht man am deutlichsten, wenn man eine Gewändefigur in Charlieu mit einer in Vézelay vergleicht (Abb. 30, 31). In einheitlichem Zug sind in Vézelay Figur und Gewand erfaßt. Die Linien des Gewandes mit den langen Falten folgen dem gleichen Rhythmus, wie die Bewegung der Gestalt.

Daneben spricht die Figur in Charlieu ganz durch Kontraste. Sie ist in einen zu kleinen Rahmen eingeklemmt, aus dem die vollen, runden Gliedmaßen in gedunsener Plastizität herauszudrängen scheinen. Das Gewand, hinter dem Unterkörper als breite Schattenmasse gegeben, kräuselt sich und bäumt sich auf. Es dient so als Folie für die Gestalt. Das Ganze ist von überquellender Fülle.

Bei dem Tympanon von St. Julien de Joncy in der Nachbarschaft von Charlieu finden wir den gleichen üppigen Stil (Abb. 36). Im Hauptfeld der Christus in der Mandorla von Engeln getragen. Das alte Thema der burgundischen Plastik. Aber welche prunkhafte Aufmachung hat es hier erfahren.

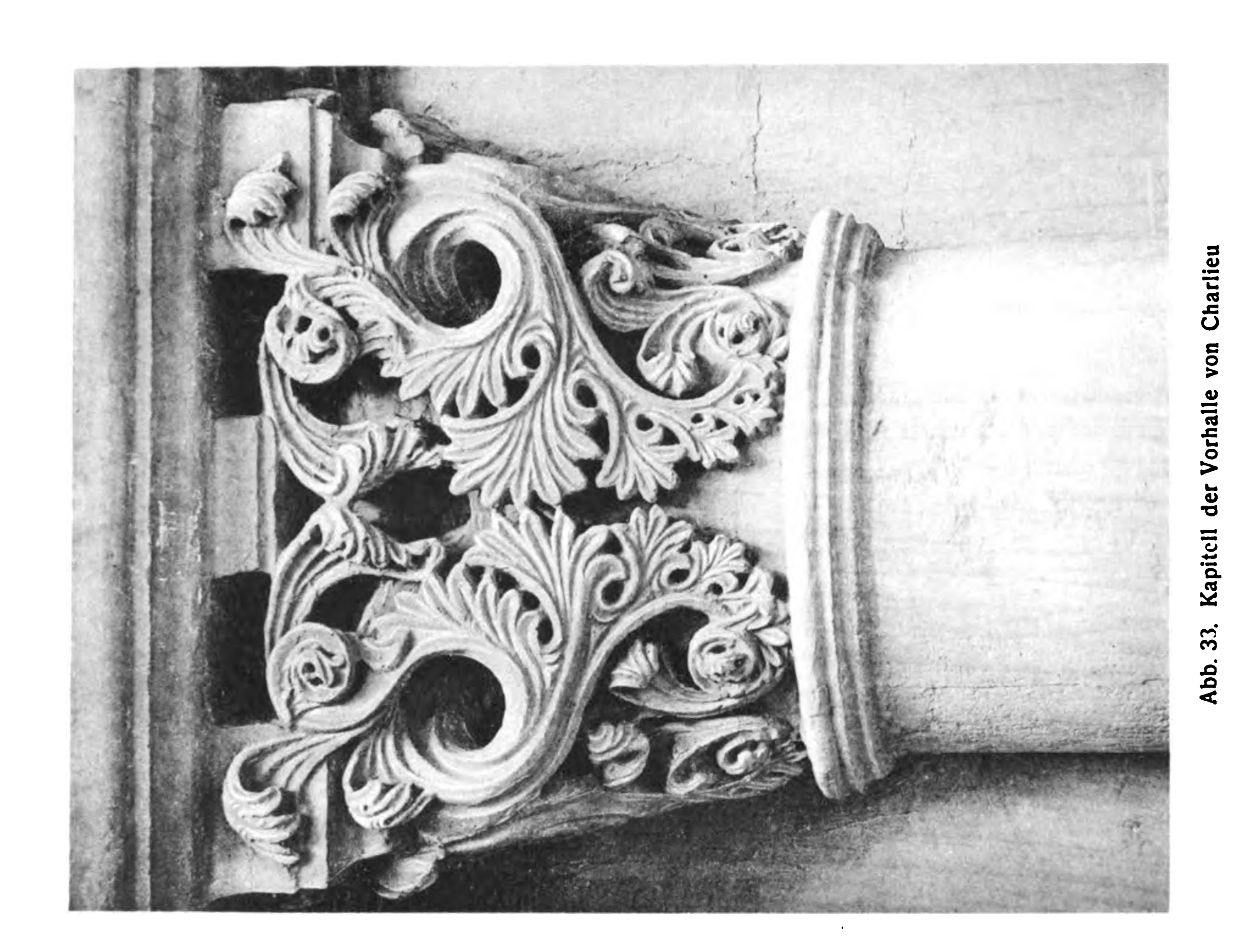


Abb. 33. Kapitell der Vorhalle von Charlieu

Abb. 32. Kapitell der Kathedrale von Autun

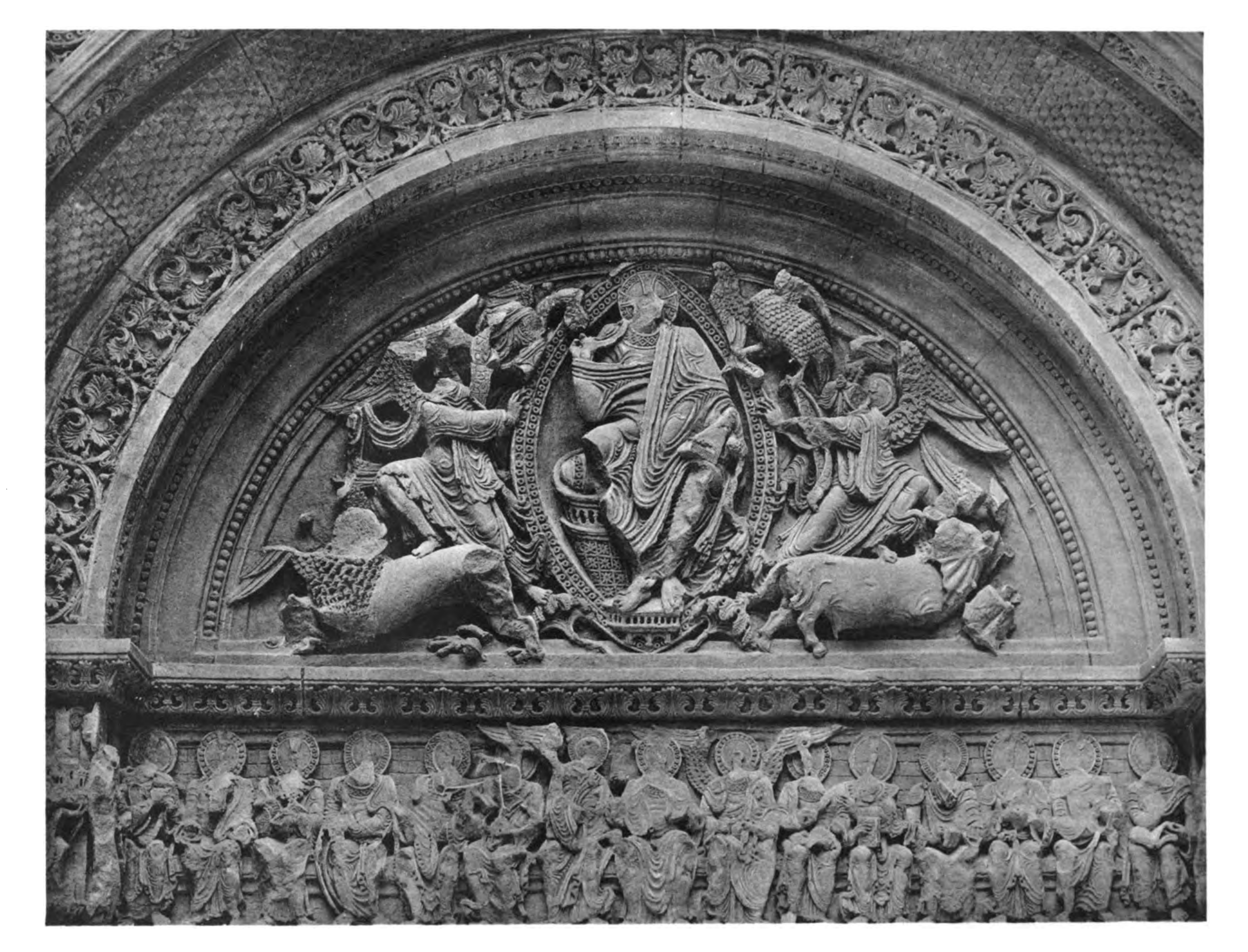


Abb. 34. Charlieu, Haupttympanon der Vorhalle.

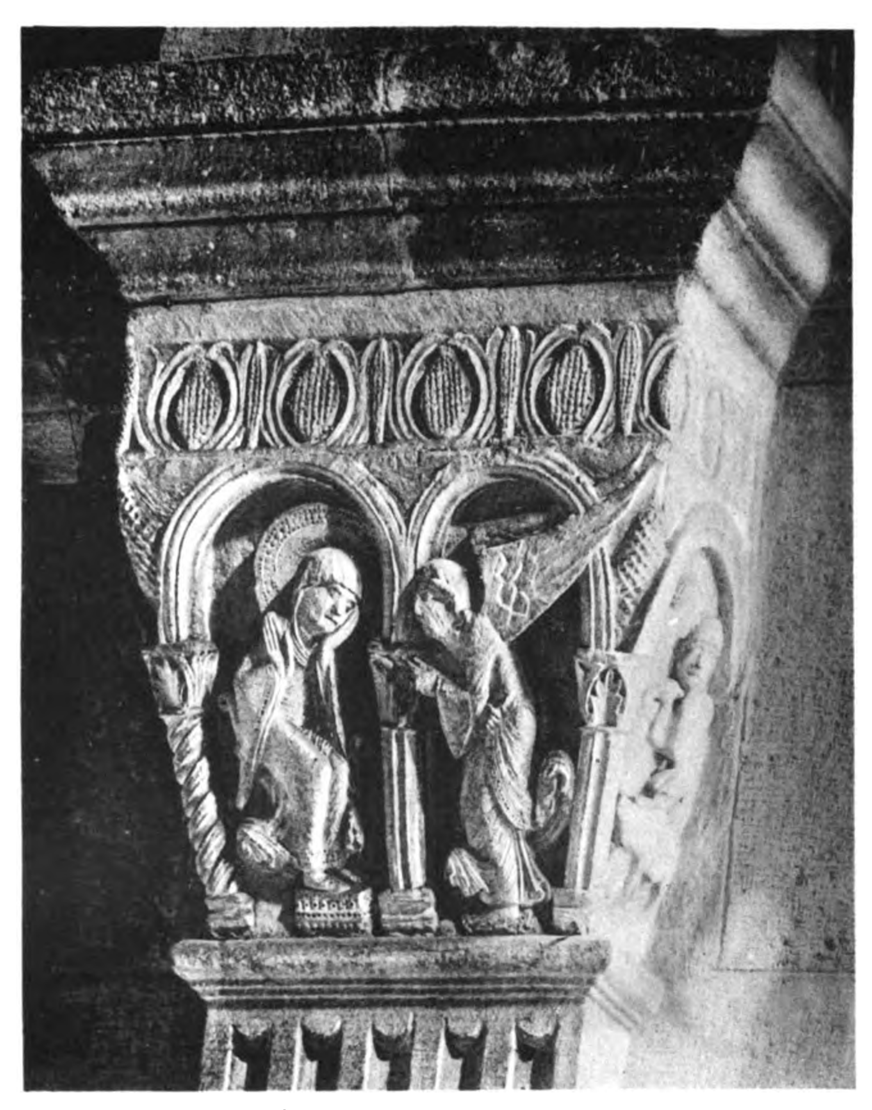


Abb. 35. Autun, Kathedrale. Kapitell.



Abb. 36. St. Julien de Jonzy, Tympanon am Portal der Kirche.

Der Christus, eine schwere massive Gestalt mit kräftigem Kopf thront in breitem Sitzen, den Körper von einer wuchernden schwülstigen Gewandmasse eingehüllt, in der seitwärts gedehnten Mandorla. Zwei weitausschreitende Engel tragen diese, in ausschweifenden Gesten vorwärtsstürmend mit krampfhaftem Kraftaufwand. Hier hat die Formgebung alles Maß verloren. Willkürlich beulen sich die Flügel, die Finger wirken wie Krallen, die aufgesetzten Füße sind ganz deformiert, und die Falten der Gewänder scheinen gewaltsam geschwellt und ungestüm gärend. Hier kräuseln sie sich, dort bäumen sie sich auf. Bald rollen sie in schweren Kurven dahin, bald hängen sie in jähem Bruch eckig herab. Die ganze Komposition hat etwas Überladenes und bei aller rauschenden Bewegtheit Zerrissenes. Sie ist ganz erfüllt von barocker Gewaltsamkeit.

Auf dem Türsturz finden wir eine Abendmahlsdarstellung und Fußwaschung von ähnlich schwelgender Üppigkeit des Stiles, in den Archivolten Perlstäbe und durchfurchtes Blattwerk, das mit weit ausladender Schwellung dem Ganzen eine tiefschattende, malerische Rahmung gibt.

Schon Deschamps[1]) hat auf die Verwandtschaft hingewiesen, die inhaltlich zwischen den Kapitellen der Kathedrale zu Autun und denen von St. Andoche in Saulieu besteht, und dadurch ein Weihedatum von 1119 für letztere Kirche wahrscheinlich machen wollen. In Autun zeigen die Kapitelle alle den gleichen Stil wie das Tympanon (Abb. 35), die an die Fläche gebundene Art, die vor allem durch Linienführung wirkt. In Saulieu dagegen ist die Fläche durch Licht- und Schattengegensätze zerrissen, einzelne Körper treten abrupt aus dem Gefüge des Ganzen heraus. Der Vergleich der beiden Kapitelle mit der Flucht nach Ägypten[2]) wird das am besten klar machen. Auf gleichmäßigen Kreisen reitet Maria in Autun dahin, die ganze Fläche ruhig füllend. In Saulieu sind die Kreise ganz unregelmäßig verteilt. Die Wohlabgewogenheit der Figuren in Autun hat einer bewegten Aufgeregtheit Platz gemacht, der ganze Grund ist mit Zweigwerk überwuchert, so daß es wie ein Geflacker von Licht und Schatten wirkt.

Näher stehen sich vielleicht in beiden Kirchen die Kapitelle mit dem noli me tangere (Gazette des beaux arts 1922, II, 70, 71. Abbildung). Beidemal steht der aufrechte Christus vor der in die Knie sinkenden Martha, aber während in Autun die beiden Gestalten in ein klares Verhältnis zueinander gebracht sind und homogen wirken, ist in Saulieu die Martha neben dem Christus übertrieben klein gebildet, so daß vor allem der Größenunterschied spricht. Besonders interessant ist der Vergleich der beiden Blattvoluten, die hier wie dort unter dem Abbakus sitzen. In Autun sind sie aus festen lappigen Blättern gebildet, in Saulieu aus kleinen, zackigen durchbrochenen Teilchen. Wir haben hier die gleichen Symptome der Stilauflösung, die wir in Charlieu fanden.

Mitten hinein in den Schwall und die Aufregung dieses sich lockernden

[1]) Gazette des beaux arts 1922, II, 70, 74. Vgl. auch Kingsley Porter, Gazette des beaux arts 1920, II, 73; congrès archéologique 1907, 104.

[2]) Congrès archéologique 1907 Taf. S, 110.

Stils führen uns auch die Portale von St. Lazare in Avallon. Die Ornamentik der Archivolten des kleineren Portals ist beeinflußt von den Nebenportalen des benachbarten Vézelay. Im Motiv sind der Rankenfries und die Rosetten beidemal gleich. In verhältnismäßig ruhigem Fluß ziehen sich die Ranken in Vézelay dahin und die Rosetten sind fast flächenhaft aneinander gereiht. In Avallon dagegen hat jede Rosette ihr plastisches Leben. Die Mitte ist stark eingetieft, der Zusammenhang der einzelnen Blütenblätter untereinander hat sich gelockert. Der Fries wirkt nicht mehr als etwas Einheitliches, sondern durch die Gegensätze von Licht und Schatten ist das Ganze eine Häufung reicher malerischer Formen. Und ähnlich hat auch der Rankenfries in Avallon das glatt Fließende verloren und zieht sich in heftigen, abrupten Bewegungen hin. Vor allem aber hat sich in Avallon die Zahl der Archivolten gegenüber der in Vézelay verdoppelt. Waren in Vézelay die einzelnen Reihen durch glatte, breite Bänder gesondert, so sind sie es in Avallon durch kleine ornamentierte Friese. Alles ist mit verschwenderischer Fülle bedacht und erweckt den Eindruck eines sprühenden, sprudelnden Reichtums. Ähnlich ist das ganze Portal mit den gewundenen Säulen und der über die Sockel ausgebreiteten Ornamentik behandelt. Im Stil der Figuren des Tympanons das gleiche: krause, üppige Faltenmotive, flatternde Gewänder und in dem Streben, Bereicherung zu geben, eine Verunklärung der ganzen Komposition.

Und nun gehören in das malerische Gewirr und Geflimmer dieses Portals straff tektonisch gebaute Figuren, die an die Säulen angelehnt standen. Dom Plancher in seiner Histoire de la Bourgogne (1739, I, 515) zeigt uns in einem Stich die Portale mit diesen Statuen und eine hat sich noch jetzt am Mittelportal erhalten (Abb. 38). Sie steht in enger Werkform steil hochgetrieben mit parallel und hart nebeneinander herlaufenden Falten als ein ganz regelmäßiges Gebilde in all dem malerischen Reichtum der Umgebung. Ein merkwürdiger Gegensatz. Im Gefüge dieses Portals wirkt die Statue wie ein Fremdkörper und läßt sich nur durch einen Einfluß von auswärts erklären.

In der Tat finden wir denn auch bei den Portalen der nordwestfranzösischen Schule — auch die in Richtung der Wölbung aneinander gereihten Archivoltenfiguren, die wir am Mittelportal haben, weisen ja nach Westen — die gleichen Säulenstatuen.

Wenn man unsere Figur mit Statuen vom Hauptportal in Chartres vergleicht (Monuments Piot VIII, Taf. 6), so wird man viele ähnliche Züge finden: die gestreckten Proportionen, die langzügigen Falten, die ganze Anlage der Figur mit der möglichsten Ausnutzung des Blockes durch das vorgehaltene Buch und die engangepreßten Arme, durch die sich die Statue von Avallon von der vorangehenden burgundischen Schule, etwa von den Gewändefiguren in Vézelay (Abb. 30) unterscheidet. Dennoch wird man, wenn man sich in Chartres nach genauen Vorbildern umsieht, nicht allzuviel finden. Alles hat bei der burgundischen Gestalt eine malerische Haltung. Die Gewandbehandlung, in Chartres hart, fest und nüchtern, ist hier von viel fließenderem Vortrag und zusammenfassenderer Art. Neben den derbknochigen, robusten Köpfen dort scheint

das Gesicht unserer Statue fein und sensibel. Neben der systematisch gewissenhaften Art der Chartreser hat die Statue von Avallon doch noch irgend etwas von Schwung und innerem Pathos und zeigt sich darin trotz des nordischen Einflusses als Nachkömmling der alten burgundischen Schule.

Noch nähere Verwandtschaft mit dem Westportal von Chartres[1]) zeigt, worauf schon Vöge (Anfänge des Monumentalen Stils 96) hingewiesen hat, ein Tympanon im Musée archéologique in Dijon, das von der Refektoriumstür von St. Bénigne stammt und das Abendmahl wiedergibt. Hier läßt nicht nur der Faltenstil und die Proportionierung der Gestalten an enge Beziehungen denken, auch die Kopftypen zeigen große Analogien. Besonders die Apostel auf dem Türsturz des Mittelportals in Chartres bieten sich zum Vergleich (Houvet, La cathédrale de Chartres, Portail occidental, Taf. 40—43). Bei unserem Tympanon finden wir die gleichen, massiven kurzen Köpfe, den gleichen Schnitt der Augen und die gleiche Haarbehandlung die die Haare in einzelne körperliche Büschel zusammengefaßt auf die Stirn herabfallen läßt (Abb. 39).

Es ist interessant, diese Abendmahlsdarstellung mit der gleichen Szene vom Türsturz von St. Julien de Joncy (Abb. 36) zu vergleichen, um zu sehen, wie sehr auch hier das Aufnehmen der nordfranzösischen Einflüsse zu einem Tektonisieren des malerischen Stils führt. Über den sich in die Tiefe schiebenden Tisch ist in St. Julien ein breites, tiefe Schatten werfendes Tuch gelegt, das fast die halbe Höhe des Frieses einnimmt. Dieses Tischtuch mit seinen breit malerischen Falten ist das Sprechende an dem ganzen Fries; darunter kommen aus schweren Schatten die sonderbar geformten Füße hervor und die Oberkörper darüber sind in starker Bewegung gegeneinander gewandt. Das Ganze ist beherrscht von einem Schwelgen in Licht- und Schattengegensätzen und überreichen Bewegungen.

Eine ganz andere Zucht herrscht auf dem Tympanon von Dijon. Das Tischtuch ist zu einem ganz schmalen Streifen geworden. Die fest nebeneinander gereihten Vertikalen des Christus und seiner Jünger, noch verschärft durch die divergierende Linie des Johannes, geben den Ton an. Es entsteht ein harter elementarer Rhythmus, der jeder Gestalt als plastischem Eigenwert ihr Gewicht zukommen und den malerischen Zusammenhang des Ganzen zurücktreten läßt.

Auf dem Tympanon befindet sich die Inschrift:

Cum rudis ante forem dedit hunc mihi Petrus honorem.
Mutans horrorem forma meliore priorum.

Wenn wir annähmen, daß dieser Petrus ein Abt von St. Bénigne wäre, so hätten wir damit die Möglichkeit unser Tympanon zu datieren. Denn da nach den Forschungen von Lasteyrie und Lefèvre Pontalis[2]) das Westportal von Chartres im dritten Viertel des Jahrhunderts entstanden ist, kommen von den 3 Äbten

[1]) Vgl. auch die Archivoltenfiguren, die das Portal ursprünglich hatte. Dom Plancher, Histoire de la Bourgogne I, 520, Tafel.

[2]) Monuments Piot VIII 1f.; Congrès archéologique de France LXVII, 26f.



von St. Bénigne im 12. Jahrhundert, die den Namen Petrus führten[1]), die beiden ersten (1129—1142 und 1142—1145) nicht in Betracht; und es bleibt nur der dritte Petrus von Grancey 1188—1204[2]).

Ein anderes Tympanon von St. Bénigne im gleichen Museum, das dem Portal angehörte, welches Kirche und Kreuzgang miteinander verband, nennt gleichfalls einen Petrus, und da die Form:

> Reddidit amissum michi Petri cura decorem
> Ed dedit antiqua formam multo meliorem.

so ähnlich ist, wird man kaum bezweifeln können, daß hier der gleiche Petrus gemeint sei (Abb. 40). Der Stil dieses Tympanon ist von dem des eben betrachteten so verschieden, daß an einen Künstler, der beide ausgeführt hat, nicht zu denken ist. Es kann also nur der Bauherr, in unserem Falle der Abt sein, auf den sich beide Inschriften beziehen. Hier haben wir nun das merkwürdige: zwei Werke, die am gleichen Ort und laut Inschrift annähernd zur gleichen Zeit entstanden sein müssen, haben einen durchaus verschiedenen Stil. Schon Vöge (Anfänge des Monumentalen Stils 99) hat dieses Werk als einen Abkömmling der alten burgundischen Schule bezeichnet. Aber die alte Verve und Ausdruckskraft hat nachgelassen. Zwar das Tympanon hat nicht den tektonischen Aufbau der eben betrachteten. Es ist noch immer etwas von der Unruhe und Bewegung des burgundischen Stils vorhanden. Doch die Falte ist schlaff und flau geworden. Der Körper tritt immer mehr durch und läßt sie nur noch eine begleitende Rolle spielen.

Zur gleichen Zeit muß dem Stil nach auch das Hauptportal von St. Bénigne in Dijon entstanden sein. Dom Plancher (I, 503) gibt uns eine Ansicht dieses in der Revolution zerstörten Portals mit Säulenstatuen, Archivoltenfiguren und einer Majestas im Hauptfelde des Tympanon, die natürlich über den Stil nicht viel Aufschluß gibt. Das noch erhaltene Gewände zeigt uns, daß wir auch hier in die Spätzeit kommen (Chomtons a. a. O. Taf. 15). Diese breiten mit Akanthus verzierten Schaftringe fanden wir ähnlich an der Vorhalle von Charlieu; die unregelmäßige Kanellierung der Pilaster mit dem zwischen die Riefelungen gesetzten Wulst und der herabgezogene Ansatz der Kanellierung erinnert an den Chorumgang von Langres.

Über den Stil der Figuren können wir uns nur noch nach einem erhaltenen Kopf (Chomton a. a. O. Taf. 17) eine Vorstellung machen. Dieser zeigt, soweit man nach einem Fragment urteilen kann, daß hier wieder ein anderer Stil herrscht, als bei den beiden zuletzt betrachteten Skulpturen. Wir haben also die auffallende Tatsache, daß wir am Ende des 12. Jahrhunderts an einem Ort annähernd gleichzeitig drei verschiedene Stile haben. Das ist bezeichnend für diese Spätzeit überhaupt. Die bisher so stark vorhandene Stileinheit des ganzen Gebietes hört auf. Es setzt in Burgund eine Vielsprachigkeit des künstlerischen Ausdrucks ein, für die hier einige Beispiele genügen müssen.

---

[1]) Chomton, Histoire de St. Bénigne 456.

[2]) André Michel, histoire de l'art I, 2.





Abb. 37. Autun, Kathedrale.
Figur vom Grabe des heiligen Lazarus.



Abb. 38. Avallon.
Gewändefigur vom Portal der Kirche St. Lazare.



Abb. 39. Tympanon vom Refektorium in St. Bénigne in Dijon.



Abb. 40. Tympanon vom Kreuzgang von St. Bénigne in Dijon.

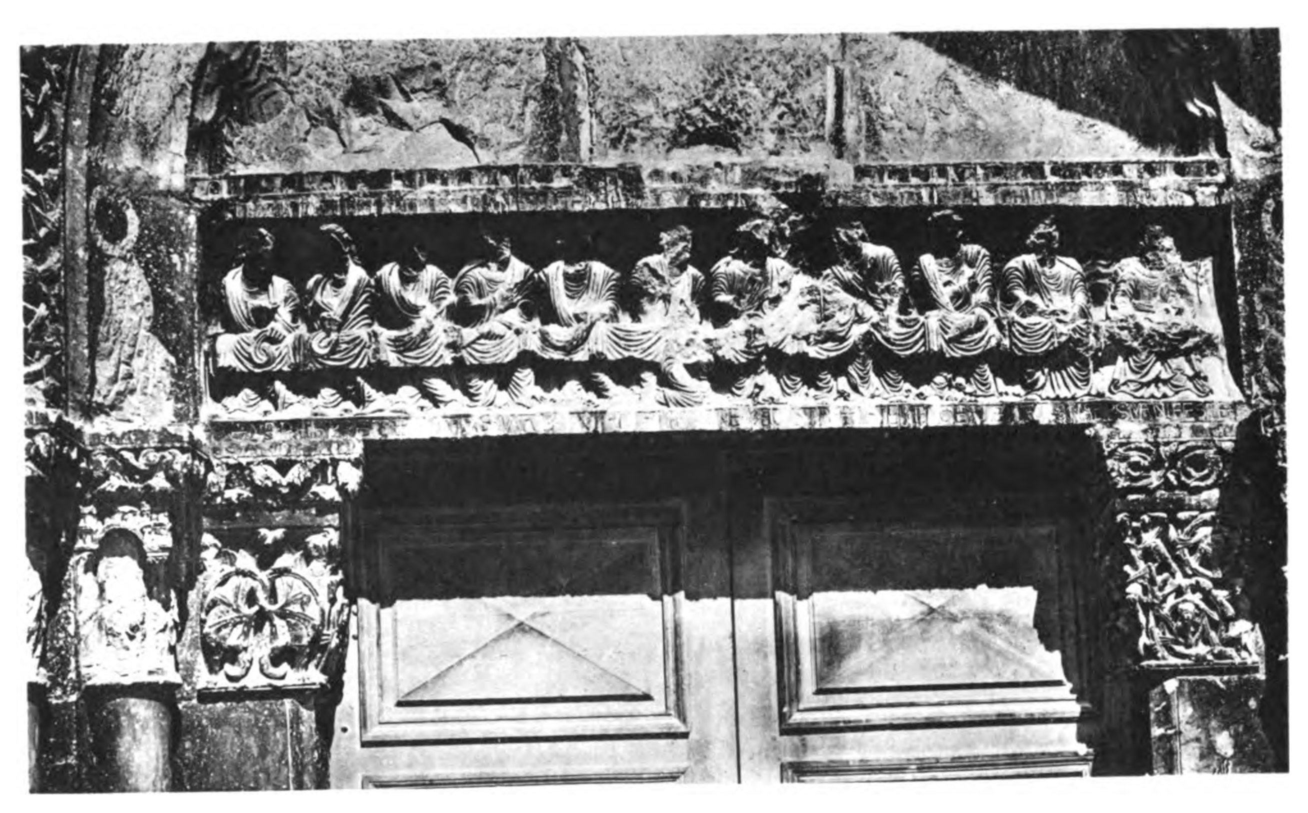


Abb. 41. Nantua, Tympanon der Kirche.

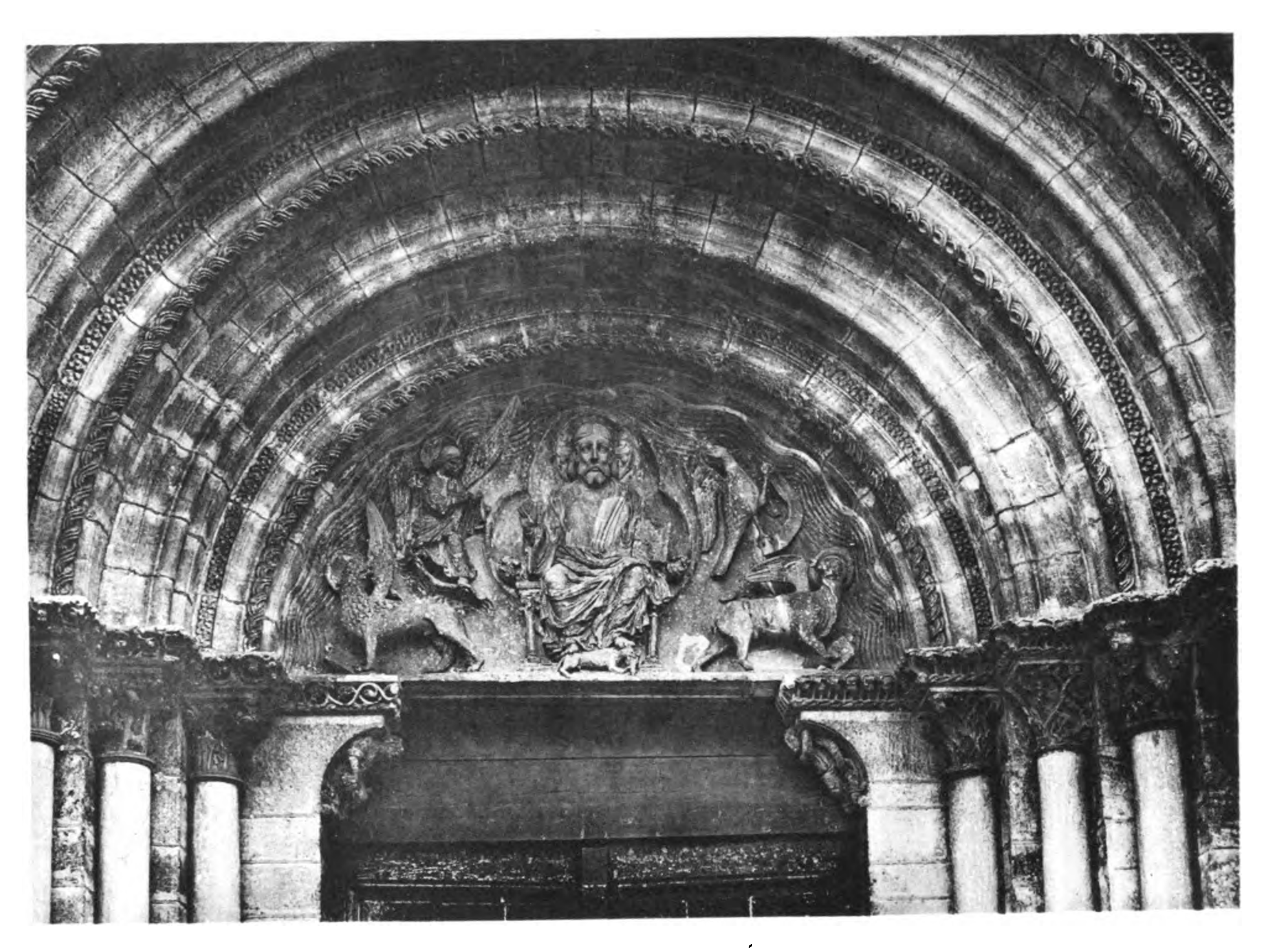


Abb. 42. Til-Châtel, Tympanon der Kirche.

Der Türsturz des im übrigen zerstörten Tympanon von Nantua (Ain), das im Hauptfeld eine Majestas umgeben von Archivoltenfiguren hatte, gibt wie das Refektoriumstympanon von St. Bénigne eine Abendmahlsdarstellung (Abb. 41). Aber es ist von ganz anderem Stil. Die tiefschattenden Falten, die gedrungenen Gestalten mit ihren heftigen Bewegungen zeigen, daß hier noch die gleichen Tendenzen vorhanden sind, die uns an der Abendmahlsdarstellung von St. Julien de Joncy entgegentraten, wenngleich auch hier eine gewisse Mäßigung eingesetzt hat.

An vielen Orten finden wir dieses Fortvegetieren der barocken Elemente des spätburgundischen Stils, während sich daneben schon andere Tendenzen geltend machen. In Til-Châtel (Cote d'Or) haben wir zwei Tympana, deren eines laut Inschrift von einem Petrus hergestellt wurde. Bei dem größeren, einer Majestasdarstellung ist das Gewand noch in wuchernder, üppiger Fülle gegeben (Abb. 42). Es überwächst in mächtigem Bausch den ganzen unteren Teil des Christus. Aber in der Anordnung der Komposition hat wieder klare Nüchternheit gesiegt. Der Vergleich mit der Darstellung in Charlieu zeigt, wie sehr in Til-Châtel alles wieder in ein klares Schema gebracht ist. Auch die Ornamentik der Archivolten betont wieder klar den tektonischen Aufbau und läßt alle Rücksicht auf malerische Bereicherung fallen.

Auch das Tympanon von Donzy (Nièvre) (Abb. 43) hält noch an dem ausschweifenden Gewandstil fest, wenngleich wir in der Verteilung der Figuren hier gleichfalls das Nachlassen des barocken Schwulstes spüren. Zudem tritt auch hier das Körperliche der dargestellten Figuren so stark in den Vordergrund, daß die lineare Wirkung der Falte ganz aufhört und sie völlig in den Dienst plastischer Gestaltung tritt.

Überall merken wir, wie die suggestive Stärke der alten burgundischen Schule nachläßt. Von dem laut Inschrift unter dem Bischof Stephanus (1170 bis 1189) errichteten großen Grabmal des heiligen Lazarus in Autun[1]) sind uns noch einige Statuen erhalten. Aber da ist wenig mehr von der alten Art vorhanden. Die Haltungen der Gestalten sind merkwürdig lahm, in matten, nüchternen Linien ziehen sich die Falten auch dort, wo sie noch in Kurven und Schwüngen gegeben sind, hin und die Parallelfalten sind nicht mehr in hartem Schnitt und festem Duktus gegeben wie in Avallon, sie haben etwas Weiches und Unbestimmtes (Abb. 37). Nirgends finden wir hier noch etwas von der hinreißenden Ausdruckskraft der älteren burgundischen Schule.

Wir haben am Schluß der romanischen Epoche das Phänomen eines Unsicherwerdens und einer Verunklärung des bisher in seiner Eigenart so scharf ausgeprägten burgundischen Stils. Die burgundische Schule, früher in einheitlicher Entwicklung dahinfließend, hat die innere Sicherheit verloren und verläuft sich in eine Reihe verschiedenartiger Strömungen, die untereinander nur noch

[1]) Fontenay und de Charmasse, Epigraphie Autunoise. Lasteyrie, Monuments Piot VIII. Taf. 10. Architecture romane 676.



geringe stilistische Verwandtschaft haben. Die Untersuchung dieser und ihrer Beziehungen zu den benachbarten Schulen könnte nur im Zusammenhang mit der Architektur zu sicheren Resultaten führen[1]).

[1]) Bis in die 20er Jahre des 13. Jahrhunderts haben wir in Burgund noch Romanisches. Der vom Abt Roland von Hainauld um 1220 vollendete Narthex der Abteikirche von Cluny war, obwohl er Rippengewölbe hatte, im Kern noch romanisch. Virey, Mémoires de la société Édouenne 1891, 298. Bouché, Description historique et chronologique de la ville, abbaye et banlieue de Cluny (Bibliothèque nationale ms. 4363 fonds français des nouvelles acquisitions), 104.



Abb. 43. Tympanon in Donzy-les-Prés.

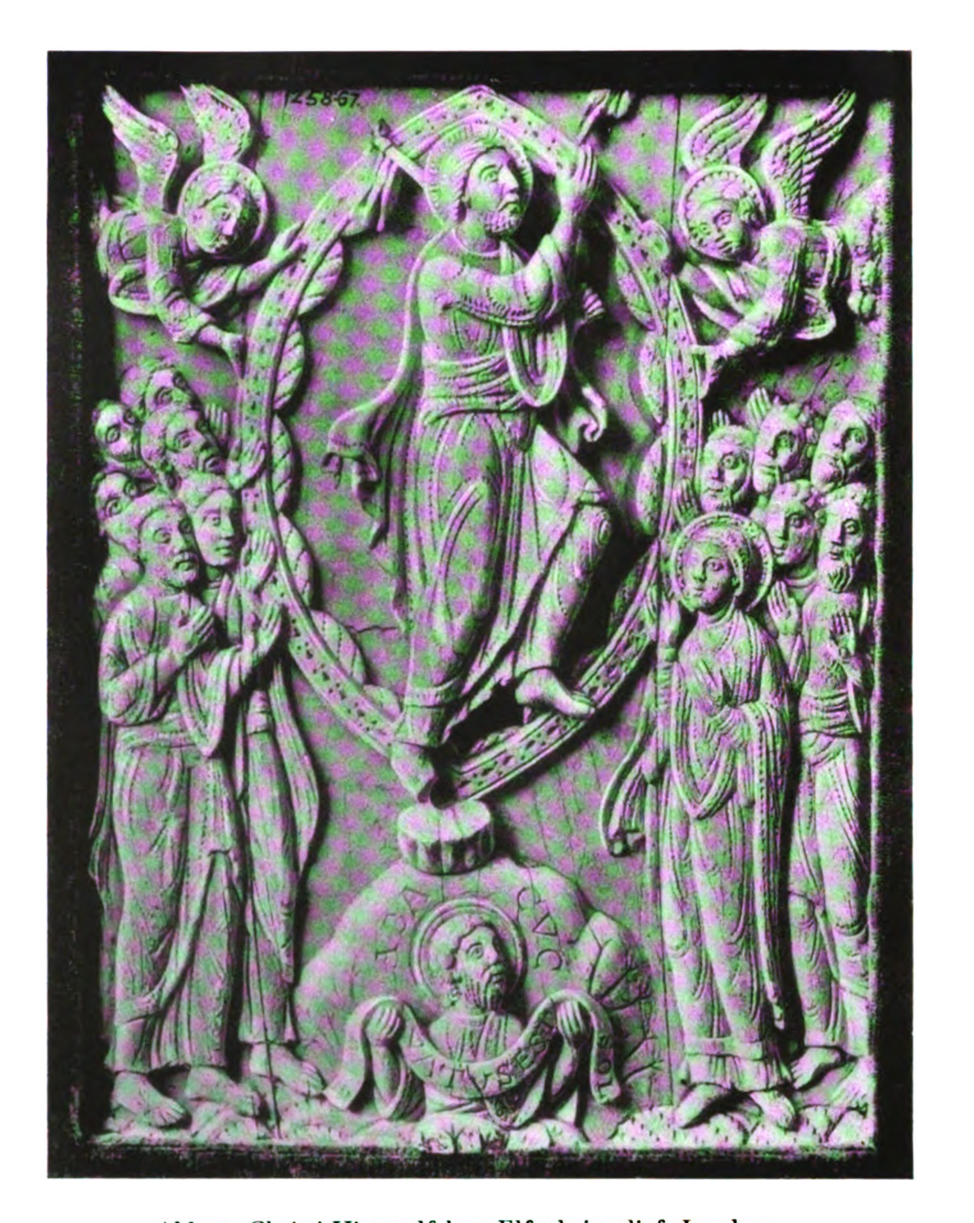


Abb. 1. Christi Himmelfahrt. Elfenbeinrelief. London.
(Goldschmidt III, 7.)

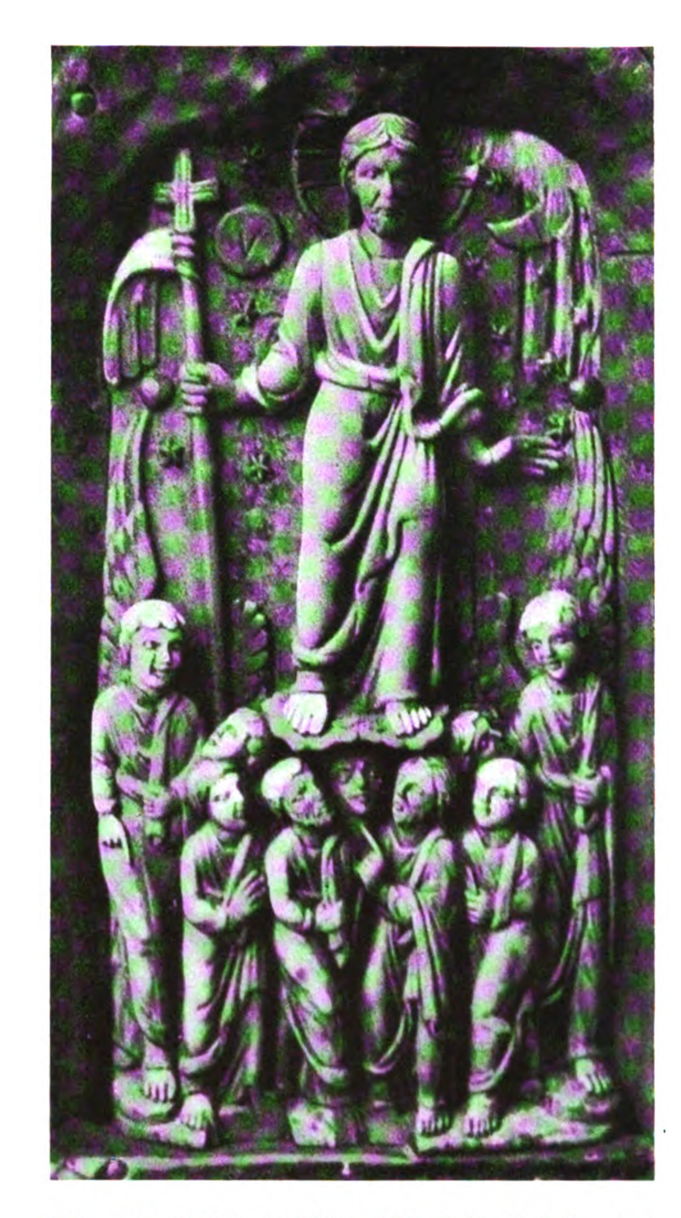


Abb. 2. Christi Himmelfahrt. Elfenbeinrelief. London.
(Goldschmidt III, 49.)

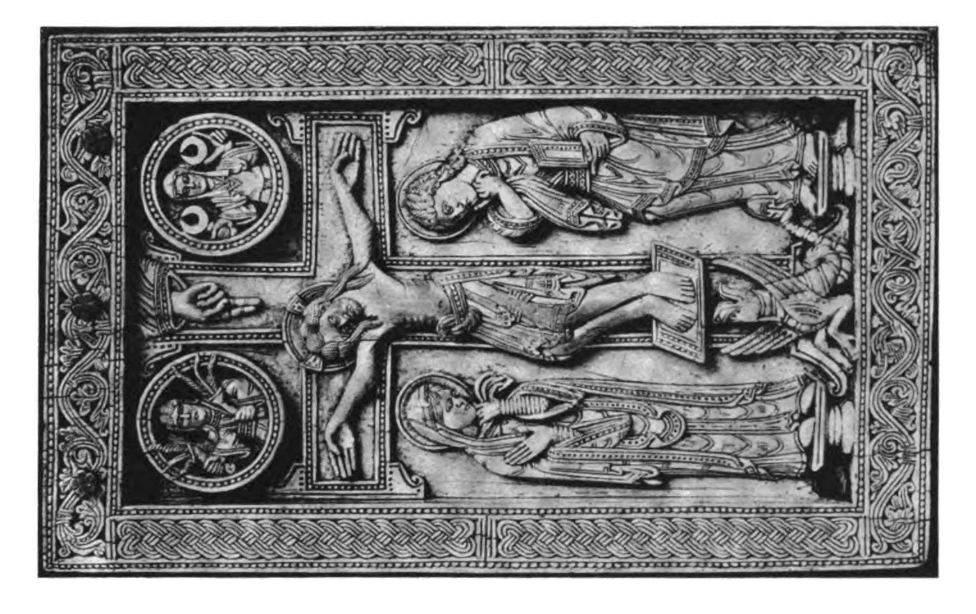


Abb. 4. Kreuzigung.
Elfenbeinrelief der „Sibyllagruppe", Darmstadt.
(Goldschmidt III, 23.)

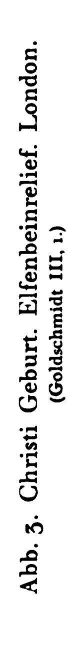


Abb. 3. Christi Geburt. Elfenbeinrelief. London.
(Goldschmidt III, 1.)

DIE KÖLNER PLASTIK DES XII. JAHRHUNDERTS UND IHRE AUSSTRAHLUNGEN IN DEN SÄCHSISCHEN HARZGEBIETEN

Von HERMANN BEENKEN

Mit 18 Abbildungen auf Tafel 48—60

I. ELFENBEIN-, STEIN- UND HOLZPLASTIK DER ERSTEN UND DER ZWEITEN JAHRHUNDERTHÄLFTE.

Die kölnische Steinplastik des 12. Jahrhunderts ist eine Tochter der Elfenbeinplastik. Nachdem schon um die Mitte des 11. Jahrhunderts kleine Steinplatten mit figürlichen Reliefs vor flachen Nischen in einen der Nebentürme der Klosterkirche von Brauweiler eingelassen waren[1]), scheint bis in das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts hinein, wenn wir aus dem Fehlen von Denkmälern Schlüsse ziehen dürfen, die steinplastische Tätigkeit geruht zu haben. Was dann kommt, ist ein Neuanfangen auf der Basis der Kleinkunst und aus ihren inneren Bedingungen heraus. So ist, wie auch in anderen Gebieten Deutschlands, die ja ebenfalls schon mit der Kleinplastik eng verknüpfte Großplastik des 11. Jahrhunderts nur ein Vorspiel ohne unmittelbar durchgreifende Fortentwicklung gewesen. Im 12. Jahrhundert nun ist der wichtige geschichtliche Vorgang der, wie sich die in monumentale Formate übertragene Kleinkunst alsbald auch innerlich mehr oder weniger umstellt, wie aus Bildplastik Bauplastik wird, wie der Sinn für das Monumentale als Stil sich allmählich entfaltet und festigt, so daß schließlich auch die Kleinplastik selber an einigen Stellen monumental durchgestaltet zu werden beginnt.

Dieser wichtige historische Prozeß ist für die deutsche romanische Plastik noch kaum aufgezeigt worden, so sehr auch schon mit Recht, besonders entschieden von Max Creutz[2]), die Tatsache betont worden ist, daß „die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland" sich aus Voraussetzungen der Kleinkunst erklären. Daß in Köln schon verhältnismäßig frühzeitig solche Anfänge vorliegen, daß hier eine abgeschlossene lokale Entwicklung der Steinplastik aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts bis ins frühe 13. hinüberreicht, das ist, soviel ich sehe, mit Entschiedenheit nie hervorgehoben worden. Krankt doch unsere Kenntnis der ganzen romanischen Plastik dieser Stadt, der Kleinplastik sowohl wie der Großplastik, daran, daß es den Forschern, die sich bisher eingehender mit dem Gebiete befaßt haben, nicht gelungen ist, eine klare Scheidung des plastischen Stils der ersten Jahrhunderthälfte von dem der zweiten zu vollziehen. Daß es schon zwischen 1100 und 1150 wichtige Denkmäler Kölnischer Plastik gegeben hat, daß hier durchaus nicht zwischen der reichen kleinplastischen Produktion des 11. und den Denkmälern nach 1150 eine Lücke klafft, hat man fast ganz übersehen. Vor allem ist das zu sagen gegen die letzte zusammenfassende Darstellung der romanischen Steinplastik

[1]) Zeitschr. f. christl. Kunst 1915, S. 149ff.

[2]) M. Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland, Köln 1910.

des Niederrheins, die Johannes Klein gegeben hat[1]). Kleins Buch ist zweifellos im einzelnen sehr verdienstvoll, dagegen kann ihm leider der Vorwurf nicht erspart werden, daß es für die Erkenntnis der Entwicklung des plastischen Stils im 12. Jahrhundert im ganzen eher verwirrend als fördernd gewirkt hat. Der Fehler liegt wohl vor allem darin, daß in allzu unvorsichtiger Weise Werke anderer Kunstgattungen, vor allem der Malerei und der Goldschmiedekunst, herangezogen worden sind, um Orientierungspunkte für die Einordnung steinplastischer Werke zu gewinnen. Ein solches Hinüberbeziehen kann unter Umständen zwar sehr fruchtbar sein, kann aber auch da, wo die Beziehungen nicht ganz offensichtlich sind, zu vielen Fehlschlüssen Anlaß geben, solange nicht zunächst innerhalb jeder einzelnen Kunstgattung für sich das Bild der Entwicklung restlos klargestellt ist. Man darf etwa nicht damit beginnen, wie es Klein tut, daß man schon das erste Werk, dessen Stil man zunächst ohne Vergleich mit Werken derselben Kunstgattung analysiert, auf Grund von Detailübereinstimmungen gleich von Kleinplastik und Malerei ableitet, oder daß man gewisse auffallende formale Einzelmotive, für die sich in byzantinischen Malereien und Elfenbeinen Parallelen finden, auf Rechnung eines starken byzantinischen Einflusses setzt, der gerade in der Zeit hervortreten soll, in der das Werk entstanden ist. Zum mindesten darf man es nicht tun, ehe man sich darüber klar ist, ob diese Elemente sich nicht in eigenem Wachstum innerhalb einer mehr oder minder lokalen, jedenfalls kontinuierlichen Entwicklung herangebildet haben können. Im Grunde ist mit der Behauptung eines solchen byzantinischen Einflusses gar nichts gesagt, zum mindesten für die Erkenntnis, wie der Stil des Werkes nun gewachsen und was sein Wesen, nichts besonders Belangvolles. Die schwierige Frage, in welchem Grade sich die romanische Kunst des Abendlandes stilistisch bewußt an Byzanz anschließt, sollte heute zunächst viel mehr als bisher geschehen, hinter der nach ihren inneren Entwicklungsvorgängen zurückgestellt werden. Denn erst, wenn diese restlos und befriedigend verstanden sind, wird man überhaupt wissen, was im einzelnen Falle wirklich byzantinischen und was vielleicht nur gemein-mittelalterlichen, wenn auch letzten Endes irgendwie auf Byzanz zurückweisenden Charakters ist.

Es sollen hier daher ganz andere Fragestellungen als die, die Klein beschäftigt haben, zum Ausgangspunkt der auf die Erkenntnis der inneren Chronologie und des Entwicklungsganges der Kölner Plastik zielenden Untersuchung gemacht werden. Wir fragen nach den inneren Gegensätzen, die zwischen den Denkmälern unter sich bestehen, wir vergleichen, bilden Gruppen, zunächst immer unter Werken einer Kunstgattung. Wir versuchen sodann Beziehungen zu datierbaren Werken außerhalb Kölns zu gewinnen, vor allem aber versuchen wir das Bild einer sinnvollen formalen Entwicklung herzustellen, in der die einzelnen Werke ihren festen Platz aus inneren Gründen haben, indem wir erkennen, daß die eine Stilstufe die andere notwendig voraussetzen muß und eine dritte wieder jene. Die Richtung dieser Entwicklung muß uns natürlich bekannt sein, denn ohne diese Kenntnis wäre ein solches Bild nie zu gewinnen.

[1]) Joh. Klein, Die romanische Steinplastik des Niederrheins, Straßburg 1916.



Abb. 5. Anbetung der Könige und Hirten. Weihnachtsverkündigung. Gustorf.
Aufn. d. Verf., Kunsthist. Seminar, Marburg.

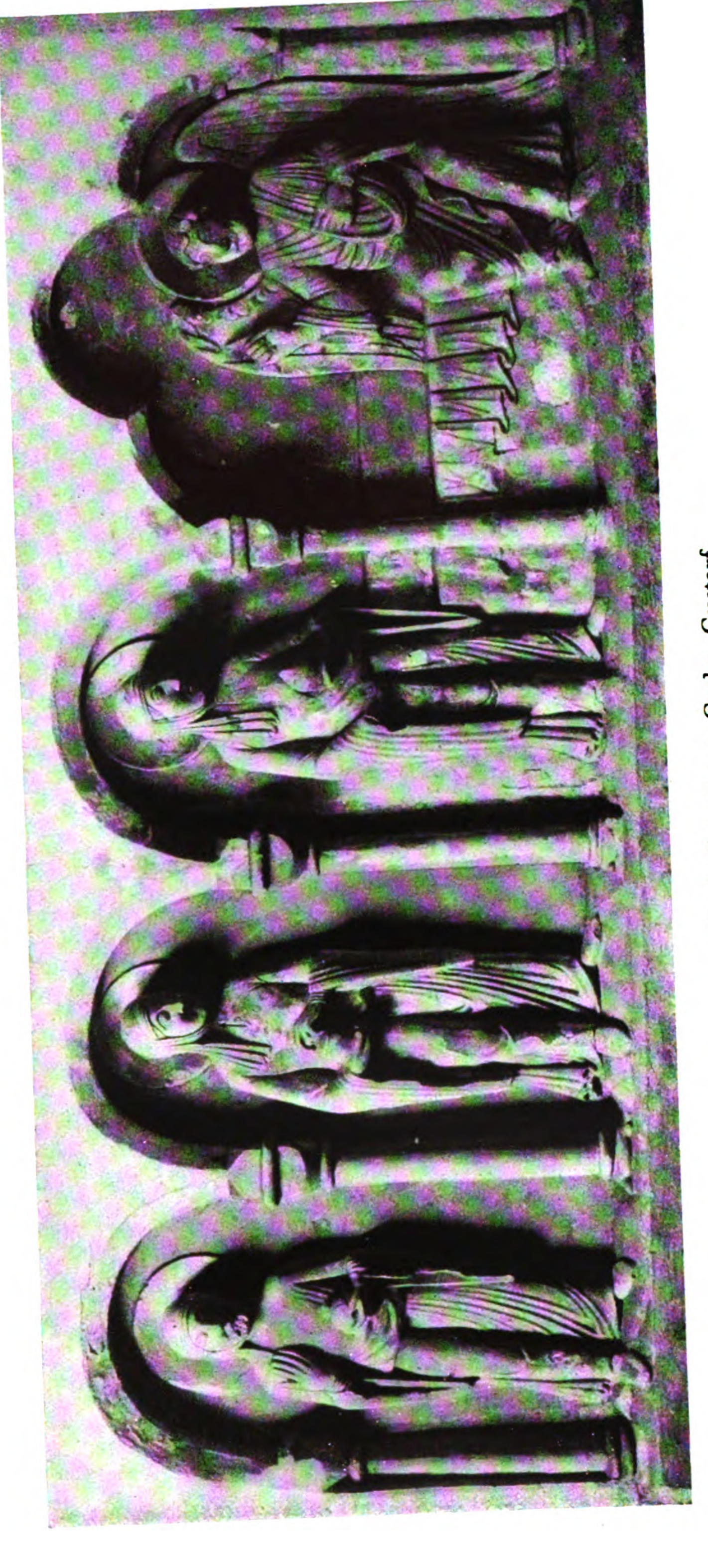


Abb. 6. Frauen am Grabe. Gustorf.
Aufn. d. Verf.



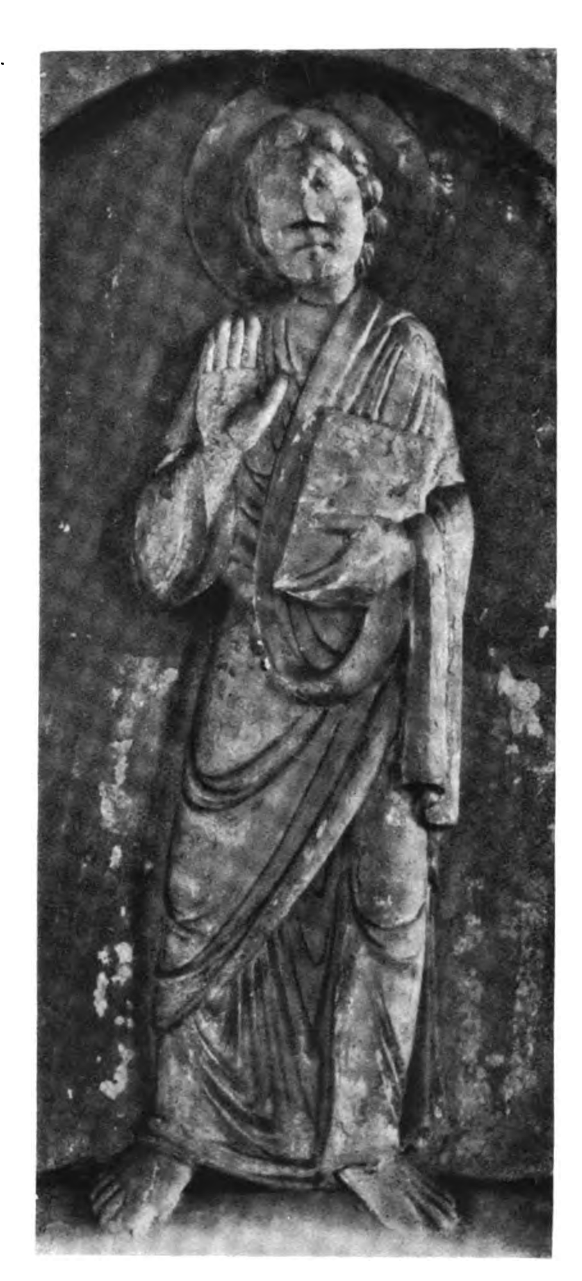


Abb. 7, 8. Apostel. Gustorf.
Aufn. d. Verf., Kunsthist. Seminar, Marburg.

Aber die Richtung dieser Entwicklung ist, wenn es auf ein tieferes Begreifen ankommt, nun allerdings nicht zu erfassen, wenn wir bei der methodisch für den Anfang unserer Arbeit freilich gebotenen Isolierung der einzelnen Kunstgattungen stehen bleiben, wenn wir nicht Großplastik und Kleinplastik zueinander in Beziehung stellen. Das aber nun in einer völlig anderen Weise, als es Klein getan hat. Nicht das einzelne formale Motiv, etwa ein Faltenmotiv, soll in Elfenbein, in Stein, in Metall und als gemaltes durchverfolgt werden; das hat Klein versucht, und das ist es, was hier zunächst vermieden werden soll, weil dazu unsere Anschauung noch nicht genug geklärt und gefestigt ist. Wichtig aber ist, zu wissen, daß Kleinplastik andere formale Bedingungen hat als Bauplastik in Stein, und daß sie das Ältere, diese das Jüngere ist; daß sich die Entwicklung des plastischen Stils der romanischen Zeit überhaupt als eine Entwicklung von den formalen Bedingungen der einen zu einer Heranbildung von denen der anderen plastischen Gattung verstehen läßt. Kleinplastischer Stil ist, wie schon zu Anfang gesagt wurde, der Ausgangspunkt der Entwicklung im 12. Jahrhundert, bauplastischer das Ziel und der Endpunkt.

An anderer Stelle[1]) habe ich gezeigt, wie das älteste architektonische Gebilde Deutschlands, das Figurenplastik als integrierenden Bestandteil enthält, die Heiliggrabkapelle in Gernrode, noch ganz in den Bahnen einer kleinplastischen Überlieferung wurzelt. Wie der Baugedanke der Fassaden etwa das Vorbild der Wandung eines Elfenbeinkästchens imitiert, indem zunächst ornamentale Flächen oben und unten, links und rechts ein figürliches Bildfeld gleichmäßig rahmen, so daß jede Differenzierung des Oben und Unten vermieden ist, die bei einem abendländischen Bau immer wesentlich ist, der, wie er von unten nach oben gebaut, auch als in einer bestimmten Richtung wachsend empfunden wird; wie dann erst dadurch, daß eine portalartige Öffung eingebrochen ist, diese Bildhaftigkeit gestört wird und einer gewissen Bauhaftigkeit weicht. Aber auch diese Bauhaftigkeit hat der Gernroder Portalgedanke nur als solcher, nur aus äußerer Notwendigkeit, nicht eigentlich schon in seiner inneren Struktur. Daher hat er auch keine Nachfolge gefunden. Auch die Gernroder Portalplastik, wenn man sie so nennen will, ist innerlich Kleinplastik. Ein wirklich monumentaler S t i l konnte auf diesem Boden nicht erwachsen, konnte es vielmehr erst, wenn die Architektur selber aus sich heraus Plastik hervortrieb, die architektonische Funktion behielt, wenn etwa aus Säulen Statuen wurden, wie an den Westportalen von Chartres. Der entscheidende Gegensatz von bauplastischer und bildplastischer Komposition im 12. Jahrhundert ist, daß jene gegen den Erdboden gravitiert, von einem Boden aus nach oben und von einem Hintergrunde aus nach vorn wächst, daß in dieser dagegen die Schwere aufgehoben, das Oben und das Unten gleichgeordnet werden, daß die Figur unter Umständen Teil eines Bildkontinuums von unbestimmter Tiefenillusion sein kann, daß sie sich also nicht gegen einen Hintergrund oder gegen einen Boden als Grundlagen und Grenzen ihrer Entfaltung abzusetzen braucht. In diesem Sinne sind die Figuren der Reliefs des Gernroder Grabes (Abb. 17) noch durchaus bildplastisch

[1]) **Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1923, S. 1ff.**

gesehen und auch ihr plastischer Stil wurzelt, wie der Gedanke der ganzen Anlage, in kleinplastischer Überlieferung. Der Reliefgrund ist nicht die Grenze ihrer Entfaltung, sie wachsen in ihn hinein oder aus ihm heraus, aber nicht von ihm weg. Die Füße stehen nicht auf dem Bildrande als Boden, sondern über ihm; sie befinden sich nicht über Gebautem und mit Gebautem im Kontakt, sondern im Bilde. Daß das ottonisch ist, daß es etwa mit den Kompositionsprinzipien der Bernwardstürenreliefs in Hildesheim übereinstimmt, ist offensichtlich.

Das ist der eine tiefe Gegensatz, auf den die folgenden Analysen zielen. Mit ihm sind die weiteren Gegensätze innerlich verbunden. Zunächst ist die bauplastische Komposition auch in sich wirklich gebaut, mit tektonischen Beziehungen auf die Grundrichtungen: Horizontale, Vertikale und Tiefenachse durchsättigt. Wenigstens gibt es eine entscheidende Stilstufe — sie liegt, wie wir sehen werden, um die Jahrhundertmitte, — in der die Plastik sich auf rechte Winkel auszurichten trachtet (Abb. 11), während sie vorher etwas — relativ gesprochen — atektonisch Verwehtes hatte. Wie der Boden als wirklicher Fußboden sich mit dem Reliefgrunde im rechten Winkel zu treffen scheint, während er in älterer Kleinplastik (Abb. 3) eigentlich garnicht vorhanden war, sondern nur eine Illusion von Boden, tief in den realen Reliefgrund hinein und oft noch ins Bild hinauf, so richten sich auch die Figuren mit ihren Gebärden in rechte Winkel ein, und auch jede Schrägrichtung macht sich, indem man sie in neuer Weise auf die Grundrichtungen zu beziehen vermag, als solche deutlicher fühlbar. Überall gewinnt der Richtungscharakter von Figur und Gebärde einen neuen, positiven, kompositionellen Wert.

Das Dritte ist die neue und entschiedene Plastizität. Wie man statt der Illusion von Boden den Boden selbst gibt, so gibt man auch, anstatt der Illusion von Tiefe und Rundung, Tiefe und Rundung selbst. Die Erscheinungsform beginnt sich mit der Daseinsform zu decken. Die Körper runden sich selbst gegen die Tiefe ab, werden selbständige, vom Reliefgrund lösbare plastische Formationen, während sie vorher nur Teile eines über sie hinausgreifenden Bildkontinuums, Scheinkörper statt wirklicher Körper waren. Alle Teile beginnen sich als plastische Substanzen gegeneinander abzusetzen, entschiedene Grenzen zwischen sich zu legen, das Ganze wird plastisch kompakt, während es vorher raumhaltig, schattenhaltig, locker war. Wie geradezu abrupt sich dieser Stilwandel in den sächsischen Harzgebieten vollzieht, wie die um 1120 noch locker und unbestimmt schwimmende, von weichen Schatten durchtränkte Form schon um 1130 schroff verschlossen in den Flächen und linienhaft durchzeichnet und umzeichnet wird, ist an anderer Stelle gezeigt worden[1]).

Ein solcher Wandel, der in der Kunstgeschichte mehrfach Parallelen zu haben scheint, muß nun aber auch in der Einmaligkeit seiner historischen Stellung verstanden werden. Daß nunmehr am Körper, in der Richtung seiner Oberflächen, blickführende Linien die Tiefe zu erschließen trachten, daß die plastische Formation mit linearen Blickbahnen umspannt wird, an denen die Rundung als Rundung dem Auge sich entwickelt — diese Funktion hat die hoch-

[1]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1923, S. 21f. Für die Kapitellornamentik S. 15f.



Abb. 9. Tympanon aus St. Pantaleon. Köln, Kunstgewerbemuseum
Aufn. d. Rhein. Lichtbildstelle, Köln.

Tafel 53



Abb. 10. Kathedrabekrönung aus Siegburg. Köln, Schnütgen-Museum.
Aufn. d. Verf., Kunsthist. Seminar, Marburg.

romanische Faltenzeichnung vor allem — das ist etwas durchaus Einzigartiges, was weder vorher noch nachher sich wiederfindet. Diese die Tiefe, wie gesagt, am Körper und in der Richtung seiner Oberflächen erschließende Leistung der romanischen Plastik ist, von der Vergangenheit aus gesehen, in ihrer Entschiedenheit etwas durchaus Neues, für die Zukunft etwas sehr Fruchtbares. Es würde zu weit führen, hier herauszuarbeiten, wie der plastische Stil der ganzen Folgezeit etwa in seinem Gegensatz zum antiken Stil diese Leistung für das Problem der plastisch-räumlichen Gestaltung innerlich voraussetzt.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen beginnen wir die Gegenüberstellung von kölnischen Bildwerken der ersten und der zweiten Jahrhunderthälfte, zunächst, um nur den Unterschied durch Stilanalyse klar herauszuarbeiten, ohne schon nach der Datierung der Werke zu fragen. Die zeitliche Festlegung durch Heranziehung datierbaren Materials verwandter Art wird dann die zweite Aufgabe sein.

a) Die „gestichelten" Elfenbeinreliefs.

Als kölnisch gilt mit Recht eine der hervorragendsten Gruppen von Elfenbeinreliefs, die wir aus dem 12. Jahrhundert haben. Max Creutz hat die z. T. ca. 21, z. T. ca. 14 cm hohen aus 2 oder 3 Walroßplatten zusammengesetzten Tafeln und einiges Verwandte zuerst als Werke einer Kölner Schnitzerschule um die Mitte des 12. Jahrhunderts festlegen zu können geglaubt[1]). Goldschmidt[2]), der in ihnen Reste zweier Altarantependien aus kölnischen Kirchen vermutet, hat die Reihe erweitert und zu Beginn des dritten Bandes seines Elfenbeinwerkes jüngst fast vollständig und in originalgroßen Wiedergaben publiziert. Er datiert sie in die zweite Jahrhunderthälfte[3]).

Wir vergleichen die in London befindlichen Himmelfahrtsdarstellungen der Gruppe (Goldschmidt III 5, 7, Abb. 1) mit einem Relief gleichen Gegenstandes am gleichen Orte (Goldschmidt III 49, Abb. 2), das Goldschmidt gegen Ende des 12. Jahrhunderts angesetzt hat. Auch er scheint dieses dritte Relief also für fortgeschrittener, jünger als die beiden anderen zu halten; es fragt sich nur, ob der Stilgegensatz nicht vielleicht so groß ist, daß die Annahme, daß die drei Werke in den gleichen 50 Jahren entstanden seien, sich verbietet.

Das jüngere Relief ist nach den von uns vorangeschickten Ausführungen, obschon ein Werk der Kleinkunst, bauplastisch komponiert, die beiden älteren bildplastisch. In jenen fungieren die Figuren der Apostel und Engel als Rahmung der Christusfigur, in ihm als tragendes Postament. Als dichter, am Boden haftender Sockel, gewähren sie dem auf einer Wolkenbank Stehenden breiten Stand. In den von Goldschmidt so genannten „gestichelten" Reliefs dagegen wehen sie gleichsam nach den Seiten auseinander, die hinteren werden vom

[1]) Zeitschr. für christl. Kunst 1910, S. 130ff.

[2]) Ad. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit (III) 1923, S. 2 und 11f.

[3]) Die, wie zu zeigen sein wird, richtige Datierung vor 1150 ist zuerst von W. F. Volbach ausgesprochen („Mittelalterliche Elfenbeinbildwerke" in der Serie „Orbis Pictus"), aber leider an anderer Stelle (Die Bildwerke des Deutschen Museums Bd. I, 1923, S. 27) wieder zurückgezogen worden.



Boden hochgehoben, steigen nach hinten, Kopf hinter Kopf, und mit den Engeln oben sich zu schwereloser Erscheinung rundend, erschließen sie den Reliefgrund leise als Tiefe. Christus steigt in diesen älteren Darstellungen, den ins Bild hinaufragenden Bergboden verlassend, als Profilfigur schräg empor, es ist Bewegung an der Fläche entlang, in dem jüngeren Werk aber ein Stehen von ihr weg auf fester Basis. Man glaubt in ihm den Einfluß französischer Hüttenplastik zu spüren, so sehr spielt sich alle Entfaltung der Figuren in monumentaler Frontalität und Symmetrie auf festgegrenzter Bühne ab. Und diese Bühne ist Bezirk für die gesamte körperliche Existenz der Figuren, so daß die abschließende Fläche nicht, wie bei den älteren Reliefs, in Tiefe verwandelt zu werden braucht. Der Boden steht etwa im rechten Winkel zum Reliefgrund, ist wie dieser Grenze der Komposition, während er früher nach oben und in die Tiefe zugleich hinein- und hinaufzuwachsen schien. Der Gegensatz enthüllt sich noch schlagender, wenn wir aus der gestichelten Gruppe auch die Londoner Darstellungen der Geburt (Abb. 3) und der Anbetung der Könige heranziehen (Goldschmidt III. 1 u. 2). Die Geburtsszene ist von einer tiefenhaft sich verkürzenden Stadtarchitektur umkränzt, so daß der Boden fast bis an den oberen Bildrand hinanzusteigen scheint, und eine ähnliche Architektur ragt unter den Füßen der anbetenden Könige hoch, so daß diese gleichsam über ihr schweben. Somit haben die Figuren keine Fühlung mit den Bildrändern, während sie sich in dem jüngeren Himmelfahrtrelief eng in sie hineinbauen (man vergleiche etwa die Flügel der Engel!). Dieses verschiedene Verhältnis zu den Bildrändern gilt auch für die inneren Teile der Kompositionen. Die jüngere ist in rechten Winkeln gebaut. Die Wagerechten und Senkrechten unterstreichen sich gegenseitig, Stand und Gebärde der beherrschenden Figur Christi sind auf sie ausgerichtet. In den „gestichelten" Reliefs verfließt alles in Schrägen und Kurven, auch stehende Figuren wirken nicht standfest sondern irgendwie schwankend. In ihnen überschneiden die Bildränder zum Teil die am weitesten außen stehenden Apostel, in den jüngeren Reliefs bestimmen die Eckfiguren der Engel auch die seitlichen Grenzen der Komposition. Das eine Mal sind Figuren in ein Bild hineingebaut, das andere Mal baut sich das Bild aus Figuren. Auch der Raum baut sich aus ihnen, zwischen ihnen, während sich in den älteren Reliefs alles in ihn hineinbaut, wobei Fläche zur Tiefe wird[1]).

Es mag zunächst genügen, diesen Gegensatz herausgestellt zu haben. Über die Detailformationen der „gestichelten" Reliefs wird weiter unten, wenn wir die Datierung erörtern, noch zu reden sein. Zunächst knüpfen wir an sie steinplastische Werke an, die ihnen sichtlich nahestehen, da sie ihnen einzelnes direkt zu entnehmen scheinen, um auch diese dann gegen — wie wir zunächst nur behaupten, um es nachher zu beweisen — später entstandene Steinbildwerke in ähnlicher Weise abzusetzen wie eben Elfenbein und Elfenbein. Da-

[1]) Es sei hier angemerkt, daß die gewählten Beispiele den Gegensatz absichtlich überschärfen. Die Tektonik des jüngeren Reliefs erklärt sich zum großen Teil durch ein Zurückgreifen auf karolingisch-ottonische Kompositionen (vgl. Goldschmidt I, 138), ebenso wie die Nichttektonik der älteren. Aber daß man das eine Mal den einen, das andere Mal den anderen Typus aufgreift, ist eben kein Zufall.





Abb. 11. Altaraufsatz. Oberpleis
Aufn. d. Rhein. Denkmalspflege, Bonn.

Tafel 55



Abb. 12. Altaraufsatz. Brauweiler.
Aufn. d. Verf., Kunsthist. Seminar, Marburg.

bei werden wir, um neue Anschauungen zu gewinnen, weniger Komposition und Komposition als die verschiedene Behandlung von Einzelformen zueinander in Gegensatz stellen.

b) Die Schrankenreliefs in Gustorf bei Grevenbroich, das Pantaleonstympanon und die Siegburger Kathedramadonna.

In der nach 1870 gebauten stattlichen Kirche des westlich von Neuß gelegenen Dorfes Gustorf finden sich Reste eines reichen Zyklus von Reliefs aus romanischer Zeit, heute eingemauert in den Wänden der Turmhalle (Abb. 5—8). Sie entstammen der älteren, 1870 abgebrochenen Kirche, an deren Turm das Jahr 1130 als das der Vollendung verzeichnet gewesen ist. Es handelt sich wahrscheinlich um Chor- oder Altarschranken. Klein[1]) rekonstruiert die ursprüngliche Aufstellung so, daß eine Platte mit dem thronenden Christus und stehenden Aposteln neben ihm gleichsam als Antependium die Altarmensa geschmückt habe, daß der Zyklus aber über die Breite der Mensa wohl hinausgriff, daß die so entstehende Schranke dann, eine Art offenen Hof einschließend, im rechten Winkel zu beiden Seiten umbog, um dann vorn, noch einmal im rechten Winkel gebrochen, wieder eine der Front der Mensa parallele Richtung einzunehmen. Diese vorderen seitlichen Schrankenfronten seien durch die heute noch erhaltenen Reliefs mit den Darstellungen der Anbetung der Könige und Hirten und der Frauen am Grabe gebildet worden, weil in diesen Reliefs die einförmige Reihe der Rundarkaden mit Einzelfiguren in je einem Eckfeld durch Kleeblattarkaden unterbrochen sei, ebenso wie sich diese reichere Rahmung auch über der das Mittelfeld des ganzen Zyklus einnehmenden Figur Christi finde. Klein nimmt nun weiter an, daß dieser umfänglich skulpierte Einbau auf Gewohnheiten der Maasgegend zurückgehe. Im Rheinland finde die Anlage keine Parallele, dagegen sei für St. Trond eine mit reichem Skulpturenschmuck versehene „capella“ über den Gräbern der Heiligen Trudo und Eucharius literarisch bezeugt, die der Abt Wirico 1173—1176 errichten ließ. Da außerdem der Stil der Skulpturen und die kompositionelle Anordnung auf die Maas hinweise, so nimmt Klein als ausgemacht an, daß wir es hier mit Skulpturen einer Maasschule und nicht mit kölnischen Arbeiten zu tun hätten. Das Gleiche gilt nach ihm für das nahe verwandte Tympanonrelief, das sich nun allerdings in Köln selbst, an St. Caecilien befindet. Da gewisse Details dieses Werkes und ein äußeres Merkmal wie die Muschelnimben der Heiligen in Gustorf fehlen, während sie an dem von Klein bald nach 1180 datierten Tympanon aus St. Pantaleon im Kölner Kunstgewerbemuseum (Abb. 9) vorkommen, und da Klein an diesem Werke „ihre bestimmte Herleitung aus den Beziehungen zur Goldschmiedewerkstatt von St. Pantaleon und zur gleichzeitigen Malerei, resp. byzantinischen Vorlagen“ nachweisen zu können glaubt, so wird von ihm angenommen, „daß das Caecilientympanon nach demjenigen von St. Pantaleon, also etwa zwischen 1185 und 1190, die Gustorfer Reliefs dagegen in einer etwas früheren Zeit entstanden“ seien. Dadurch setzt

[1]) Klein a. a. O. S. 67ff.

sich Klein zu der älteren im Inventar ausgesprochenen Meinung, daß auch die Datierung der Reliefs an die Jahreszahl des Baues von Gustorf 1130 anzuknüpfen habe[1]), in Widerspruch. Wenn diese ältere Annahme recht hätte, so wäre der von Klein als der von kölnischer Schule und von Maasschule interpretierte Gegensatz des Pantaleontympanons einerseits und des Caecilientympanons und der Gustorfer Reliefs andererseits ein zeitlicher und vielleicht gar kein lokaler. Sie steht allerdings in ihrer Begründung schon insofern auf schwanken Füßen, als ja gar nicht zu erweisen ist, daß die Gustorfer Reliefs sich von Anfang an in der abgebrochenen Gustorfer Kirche befunden haben und für sie gearbeitet sind, was die Möglichkeit der allerdings wenig wahrscheinlichen Kleinschen Rekonstruktion der alten Anordnung übrigens nicht in Frage stellen würde. Es mutet zweifellos etwas seltsam an, daß gerade nur eine so kleine und belanglose Kirche uns einen so umfänglichen plastischen Zyklus hinterlassen haben sollte, wie er im ganzen Rheinlande nur noch im Trierer Dom seinesgleichen findet.

Da eine sichere baugeschichtliche Anknüpfung also nicht möglich ist, so kann die Entstehungszeit nur auf dem Wege der Stilanalyse erschlossen werden. Wir stellen schon hier fest, daß eine enge Beziehung zu den „gestichelten" Elfenbeinreliefs offensichtlich ist. Auch Klein[2]) hat sie betont und daher auch für diese Entstehung an der Maas annehmen wollen. Er geht dabei von den Evangelistenreliefs des Lebuinus-Evangeliars in Utrecht aus (Goldschmidt III, 16), dessen Metallschmuck der Maasschule zuzuweisen sei. Die gleiche Herkunft darum nun auch für die Elfenbeine anzunehmen, liegt aber zum mindesten kein zwingender Grund vor. Goldschmidt scheut sich mit Recht nicht, sie trotzdem für kölnisch zu halten. Klein aber findet hier wieder einen neuen „Beweis, daß der Stil unserer (der Gustorfer) Bildhauerwerke aus dem Maastal herstammt".

Das innere Verhältnis, in dem die Gustorfer Reliefs zu den Elfenbeinen stehen, ist zudem von Klein gar nicht erkannt worden. Er sieht nur die Gleichheit äußerer Motive, nicht die sinnvolle Beziehung. Er betont nicht das Wesentliche, daß die Gustorfer Hirtenszenen (Abb. 5 rechts), die wie die Einzelfiguren in Arkaden eingespannt sind, dieser tektonischen Eingliederung durchaus widersprechen, daß hier Stücke gleichsam landschaftlicher Szenen aus einer breiteren Bildeinheit künstlich abgesprengt sein müssen. Diese breitere Bildeinheit haben wir nun in den „gestichelten" Geburtsreliefs (Abb. 3), dieselbe Gruppierung von Menschen und hintereinandergeschichteten Tieren, jetzt aber einen gedehnten Bildvordergrund erfüllend und fast panoramaartig ausgebaut. Was Urbild und was Nachbild ist, ist zweifellos; wir sehen, wie der Steinplastiker einfach Bildstücke ausgesprochener Kleinplastik benutzt und mit architektonischen Formen durchgliedert. Es fehlt ihm ganz der Sinn für das Spezifische der Bauplastik, wie es gegen Ende des Jahrhunderts sich sogar, wie wir sahen,

[1]) An anderer Stelle (Zeitschr. für bild. Kunst 1903 S. 98) meint Clemen, die Skulpturen gehörten „doch wohl erst in die zweite Hälfte des Jahrhunderts".

[2]) Vgl. Klein, a. a. O. S. 63ff. Vor ihm Creutz (Zeitschr. für christl. Kunst 1910, S. 135).

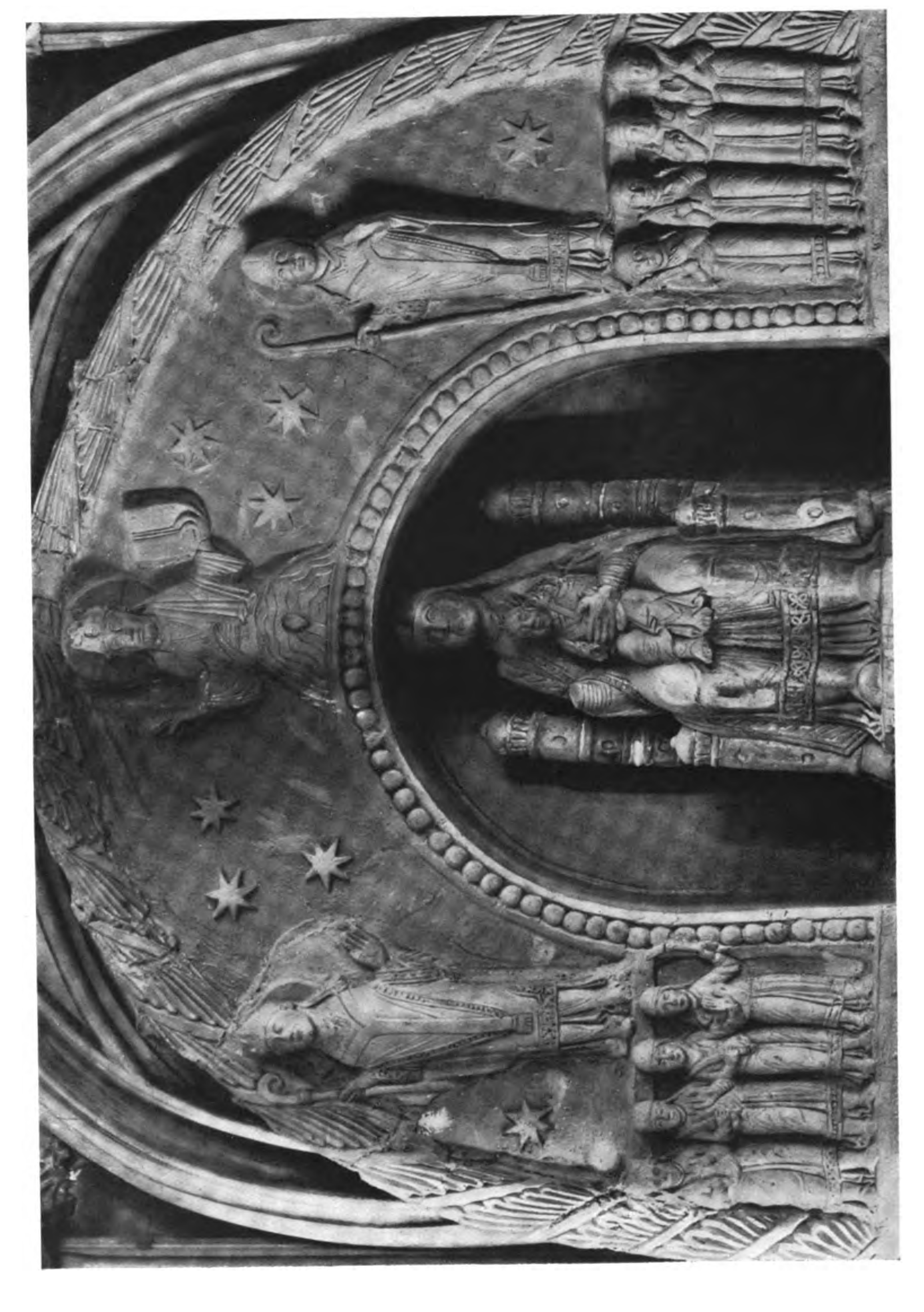


Abb. 13. Altaraufsatz. Erfurt.
Aufn. Bissinger, Erfurt.

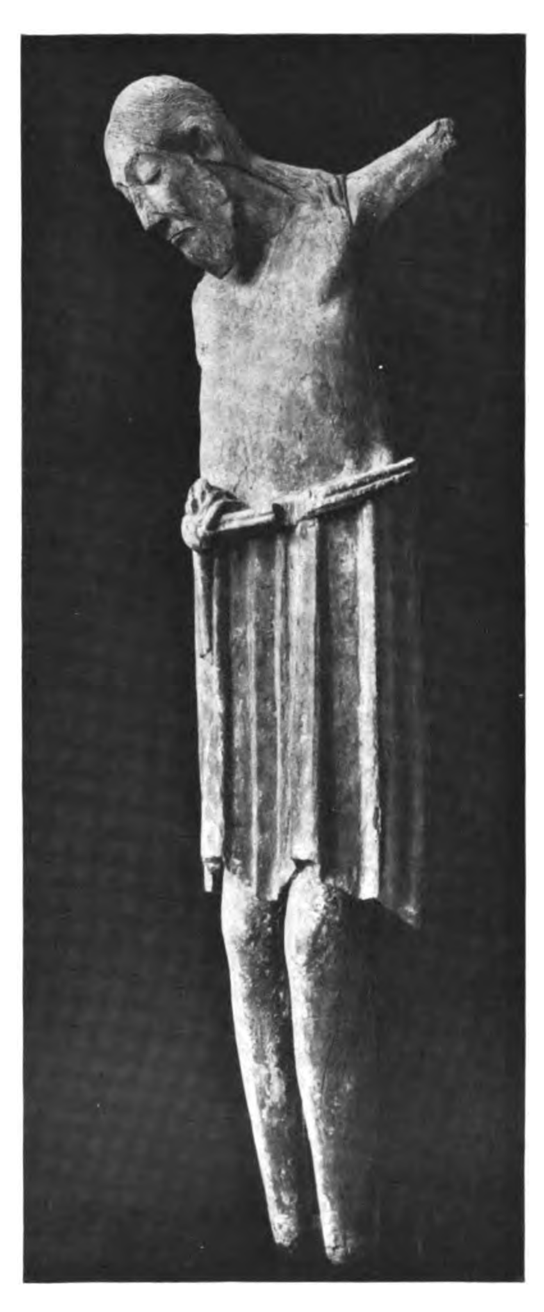



Abb. 14, 15. Kruzifixtorso aus St. Jakob. Köln, Schnütgen-Museum.
Aufn. d. Rhein. Lichtbildstelle, Köln.

in der Kleinplastik selber, nunmehr deren alten Bildcharakter sehr verändernd, fühlbar macht. Dort in dem jüngeren Londoner Himmelfahrtrelief ein beinahe bauplastisch komponierender Kleinplastiker, hier ein Steinbildhauer, der von bildplastischen Gedanken, deren Herkunft wir aus Elfenbeinreliefs erweisen können, zehrt[1]). Bildplastisch ist es auch, wenn in der Dreifrauenszene (Abb. 6) der offene Sarkophag durch zwei Arkadenfelder geht. Hier ist zuerst das Ganze da, und erst nachträglich findet die Zerlegung statt. Bauplastische Gestaltung geht dagegen vom Einzelnen aus, die Funktion der Arkade ist ihr Abschließung der einzelnen Figur oder mindestens einer in sich geschlossenen Szene.

Daß der Gustorfer Meister die Figuren Christi und der Apostel einzeln rahmt, ist allerdings nichts Neues, ist schon seit frühchristlicher Zeit Gewohnheit auch der Kleinkunst. Das Motiv der Arkaden war ihm so ein gegebenes, und wo er nun zusammenhängende mehrfigurige Szenen darzustellen hat, setzt er es, einfach diese zerteilend, fort, so daß nun jener seltsame Widerspruch tektonischer Forderungen und kleinplastischer Bildgesinnung zutage tritt. Es ist nur zu klar, daß hinter diesen Steinskulpturen, ebenso wie hinter den Reliefs des Gernroder heiligen Grabes, eine eigentlich bauplastische Tradition noch nicht steht.

In manchen Dingen aber ist der Gustorfer Meister durchaus fortschrittlich. Es ist schließlich doch nicht nur der Zwang, das gegebene Arkadenmotiv fortzusetzen, sondern sicher auch ein neues Interesse an der Einzelfigur als Wert für sich, wenn er die zusammenhängenden Gruppen zergliedert. Die Gruppe der zum Grabe schreitenden drei Frauen, die in Gernrode und auf einem der beiden diese Szene darstellenden „gestichelten" Reliefs eine geballte Einheit war, dadurch daß eine hintere, überschnittene Figur zwei vordere verband, ist jetzt aufgelöst, und jede der drei und auch der Engel haben ein Arkadenfeld für sich. Wie jede in ihrem Felde durch Besonderung der Gebärden etwas Eigenes, dem Ziele Näheres oder Ferneres, und doch nur Schritt im parataktischen Rhythmus des Ganzen ist, das ist sehr groß gesehen. Die Figur hat hier Richtung und zugleich Stand in sich; und daß sie beides, daß sie auch das Zweite hat, das ist das Neue, den Ansatz zu wirklich monumentaler Gesinnung Erweisende. Das geht über alle bildplastische Gesinnung des frühen Mittelalters, die nur Richtung oder nur Stand kennt, durchaus hinaus. So sind hier die Schritte der Bewegung jeder für sich markiert und gefestigt. Von der Folgezeit wird die Einheit der Bewegungsrichtung durch mehrere Achsen, durch mehrere Figuren hindurch, dann aufgegeben, das Interesse wendet sich der in sich ruhenden Einzelfigur oder der richtungslosen Gruppe zu. Hier stehen wir noch an einem Punkte, wo alte Bewegungseinheit und neue Bewegungsvereinzelung fruchtbar sich berühren können.

Wir versuchen die stilgeschichtliche Stellung der Gustorfer Skulpturen nunmehr durch Analyse des besonderen plastischen Charakters der einzelnen Figur zu verstehen. Zunächst in ihrem Gegensatz zu dem schon genannten Tympanonrelief des Kölner Kunstgewerbemuseums, dessen Herkunft vom nörd-

[1]) Vgl. auch den Engel der Hirtenverkündigung und den des Gustorf nächst verwandten Tympanons an St. Caecilien in Köln mit den Engelhalbfiguren der „gestichelten" Geburtsreliefs!



lichen Querschiffportal von St. Pantaleon in Köln (Abb. 9) wohl gesichert ist[1]). Damit fällt dieses Werk in eine leider nicht fest datierbare, aber wohl zwischen 1170 und 1190 liegende Umbauperiode dieser Kirche, der vor allem die Formen von Langhaus und Querschiff ihr heutiges Aussehen verdanken[2]). Klein setzt das Werk, wie mir scheint, das Richtige ungefähr treffend, in den Anfang der 1180er Jahre[3]).

In Stand, Aufbau und Gebärdung sind die einzelnen, heute leider in den Köpfen zerstörten Figuren des Tympanons, das nur fünf Stehfiguren — Christus zwischen Maria, Johannes, dem Hl. Pantaleon (?) und Erzbischof Brun (?) — enthält, den erhaltenen drei Gustorfer Apostelfiguren ungemein ähnlich. Die Mittelfigur Christi scheint dem in der Arkade neben dem Gustorfer Christus stehenden Apostel (Abb. 8) geradezu nachgebildet zu sein, wenn nicht dieser ihr. Dasselbe schräge, die Vertikale verleugnende Stehen, dieselbe Haltung der rechten Hand vor der Brust, wenn auch beim Christus in der Gebärde des Segnens, und vor allem dasselbe Halten eines schräggelegten Buches mit der linken, eigentümlich in Kurven spitz gegen das Zeigefingerende ausgezogenen Hand vor einem über die Schulter gelegten Mantelüberfall, der, unter der Hand eine Schleife formend, über den Unterarm hinweggeht, um am Rande der Figur wieder abwärts zu fallen. Eine so große Übereinstimmung im Motivischen, zu der auch enge Verwandtschaft in der formalen Behandlung tritt, kann kein Zufall sein, und es ist ausgeschlossen, daß, wie Klein annimmt, das eine Werk das andere oder der Stil des einen den des anderen nicht voraussetzen sollte. Also nicht allein das Tympanon von St. Caecilien ist mit dem von St. Pantaleon innerlich verbunden, sondern auch die Gustorfer Schranken sind es. Es fragt sich nur, was das Frühere ist.

Nunmehr die Unterschiede der einander im Aufbau so ähnlichen Figuren! Man sieht zunächst, daß im Pantaleonstympanon die lineare und plastische Bewegung zugleich schärfer und geschmeidiger gemacht ist als in Gustorf. Alles ist straffer und enger überzeichnet. Das locker Geblähte des Gewandes in Gustorf, z. B. in den sich öffnenden Ärmelenden, an Saumüberschlägen über den Füßen, oder an den Fallfalten neben den Unterschenkeln — etwa der sitzenden Maria —, dieses von innen her gleichsam leise aufgepumpt und weich-elastisch Wirkende, das ist im Pantaleonstympanon gänzlich verschwunden, alles ist eng gepreßt, geschärft und dem plastischen Kern enger verhaftet. Man beachte etwa die kritischen Partien über den Füßen, wo das Gewand sich staut! In Gustorf lockeres Abwehen, so daß sich schattende Löcher über dem Boden bilden, — besonders stark das mehrfache Sichöffnen des Gewandes nach unten bei der Sitzfigur Mariae —, in Köln dagegen enges Sichanlegen und Vorgehen mit den Füßen, so daß doppelt gekrümmte Flächen entstehen, deren Wölbungs-

[1]) Vgl. Klein a. a. O. S. 6.

[2]) E. Gall datiert den Umbau unter Hinweis auf verwandte Detailformen im Kreuzgang von Brauweiler in die 70er Jahre (Niederrhein. u. normann. Architektur im Zeitalter der Frühgotik S 7 Anm. 1).

[3]) Klein a. a. O. S. 11.

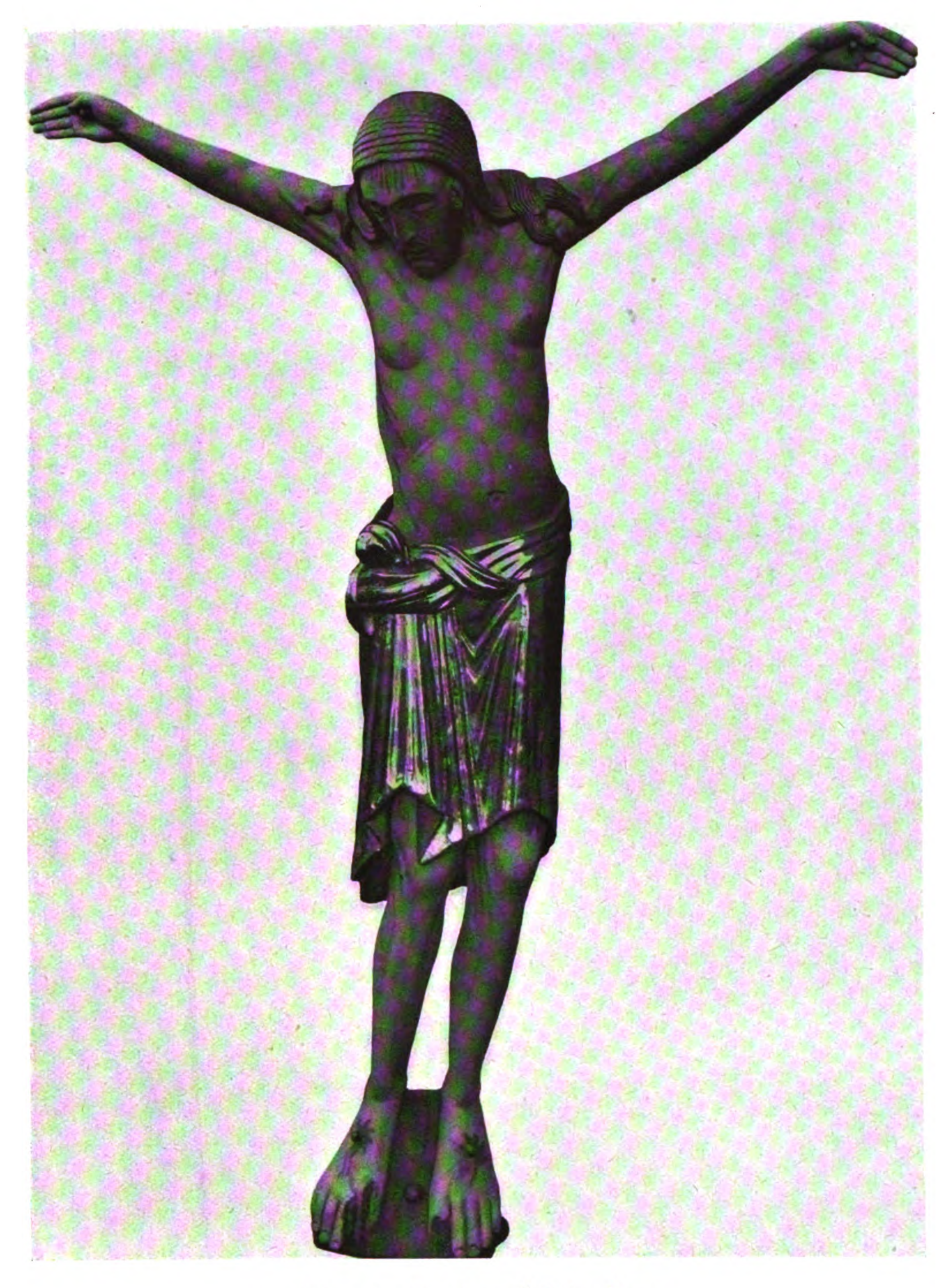


Abb. 16. „Gerokreuz." Köln, Dom.
Aufn. d. Rhein. Lichtbildstelle, Köln.



Abb. 18. Apostel. Gandersheim.
Aufn. d. Verf.



Abb. 17. Christus. Gernrode.
Aufn. d. Verf.

charakter von der Binnenzeichnung unterstrichen wird. Nirgends schattenfangende, die plastische Substanz der Figur unterhöhlende Öffnungen wie in Gustorf! Selbst das reiche Motiv der bewegten Glockenfalte, das sich an dreien der Nebenfiguren findet und das auf ein Sichöffnen nach unten geradezu ausgeht, ist ganz der Fläche eingespannt, auf der es liegt, statt breit und locker aufzuquellen, wie etwa an den abwehenden Mantelenden von Figuren der gestichelten Elfenbeinreliefs, die hierin sichtlich Gustorf näherstehen. Und zugleich ist diese Glockenfalte ganz von oben vorbereitet, indem der Faltenstrang schon höher sich zu stauen anfängt, sich überschlägt und dreht, so daß die eng gelegte Form Torsionen vor der Fläche ausführt. Wo das Gewand vom Körper abweht, bei der Figur Christi, da werden die Falten nicht von Luft gehoben und gebläht wie bei den gestichelten Reliefs, sondern sie schlagen sich messerscharf und gerade abwärts, ganz auf Vertikalen ausgerichtet.

Was ist das Frühere, der weich durchformende, lässig modellierende, die Gewandformationen in Höhlungen über dem körperlichen Kern der Figur öffnende, locker blähende Stil von Gustorf oder die scharfe, entschiedene Spannung der deckenden Oberflächen, die keinen Schattenfang gestattet, der nicht an Binnenlinien oder körperlichen Grenzen enge haftet? Ist die enge, flachgelegte, fast nur mit linienhaft schmalen Falten überzeichnete Christusfigur des Pantaleonsreliefs oder die weicher und runder durchwölbte Figur des Gustorfer Apostels das Vorbild der anderen und die ältere Stufe? Um diese Frage, deren Beantwortung dem, der die Entwicklung des plastischen Stils im 12. Jahrhundert kennt, nicht schwer sein wird, hier zu entscheiden, sei noch ein zweiter Stilvergleich durchgeführt, der deutlich zeigen wird, was die Leistung der neuen Anspannung der plastischen und linearen Werte des Pantaleonstils gegenüber Gustorf ist.

Nach Erscheinen des Kleinschen Buches ist noch ein Hauptwerk der kölnischen Steinplastik entdeckt worden, das seiner Qualität nach vielleicht das schönste ist. Egid Beitz[1]) veröffentlichte 1921 die herrliche Madonnenhalbfigur zwischen leider sehr beschädigten Evangelistensymbolen (Abb. 10), in der er wohl mit Recht die Bekrönung des Abtstuhles der Benediktiberantei in Siegburg sieht, bei deren Kirche das Stück anläßlich baulicher Veränderungen aufgefunden worden ist. Jetzt befindet es sich im Kölner Schnütgen-Museum. Beitz hat das Werk auf Grund einer sehr wertvollen ikonographischen Untersuchung schon um 1120 datiert. Es soll nach ihm mit der an der Maas blühenden Plastik zusammenhängen, zumal der Stein, aus dem es gemacht ist, feinster Savonnières des Maasgebietes ist. Entsprechend seiner frühen Datierung glaubt Beitz das Stück mit der großen Kunst des Reiner von Huy in Verbindung bringen zu können, der um 1112 (?) das bedeutende Bronzetaufbecken für die Liebfrauenkirche in Lüttich schuf. Zunächst sei eingewendet, daß auch das Pantaleonstympanon aus Savonnières besteht, daß wir also deswegen nicht anzunehmen brauchen, daß die Siegburger Kathedra kein Werk der kölnischen Schule sei, zumal der zu ihr gehörige, die Vorderwand bildende Adlerstein aus Sieben-

[1]) Zeitschr. für christl. Kunst 1921, S. 45.

gebirge-Trachyt besteht. Der feine Stein des Maasgebietes scheint nach Köln vielfach exportiert worden zu sein, und auch Beitz nimmt an, daß die Kathedrabekrönung in Siegburg, also am Rhein geschaffen, und daß nur Künstler und Material von der Maas gekommen seien. Es sei schon jetzt bemerkt, daß die Beitzsche, wie gesagt lediglich aus ikonographischen Gründen gewonnene Datierung wesentlich zu früh greift, daß wir es hier mit einem Werke zu tun haben, das zeitlich dem Pantaleontympanon sehr nahe stehen muß. Schon die ententwickelte Blattornamentik verbietet ein Datum vor der Jahrhundertmitte.

Wir vergleichen mit der Siegburger Madonna den Oberkörper der Gustorfer, die, ebenfalls frontal sitzend, den anbetenden Königen links und einem heraneilenden Hirten rechts in besonderer Arkade zugeordnet ist. Es sind die gleichen Unterschiede wie beim Pantaleonrelief. Die Haltung ist in Siegburg straffer, aufgerichteter, der Kopf geht schlanker auf höherem Halse hoch, die Schultern schmaler abwärts, und auch die Binnenzeichnung und Binnenmodellierung ist schärfer und gespannter. Etwa die Flächen des Gesichtes straff und entschieden konvex, während es sich in Gustorf — trotz dicker Übertünchung ist das deutlich — wellig ein- und auswölbt. In Gustorf liegen die gebohrten (!) Augen in konkaven Höhlen, so daß sich hier wie um den weich geschwungenen Mund und von den Nasenflügeln seitlich abwärts reiche Schatten entwickeln, die sich mit den Dunkelheiten in den Höhlen zwischen Kopf und Schleier malerisch verbinden. Bei dem Siegburger Werke ist dagegen alles linienhaft umrandet, die Schatten liegen schmal und haften eng an den Formgrenzen[1]). Wenn auch die Siegburger Madonna starrer, „naturfremder", stilisierter, die Gustorfer lebendiger, plastisch reicher scheint, so ist doch diese älter, jene jünger. Wir sehen es an der Bildung und Faltengliederung des rechten Armes der Madonna oder des linken vom Kinde. In Gustorf ist er wieder weich und modelliert hervorgetrieben, in Siegburg starrer, — bis in die Finger hinein — der Fläche verhaftet. Man frage aber, was hier und dort an plastischer Erschließung körperlicher Tiefe für das den Formanregungen nachgehende Auge geleistet ist. In Gustorf wenig, während in Siegburg feine Faltenlinien von einem hinter dem Ellenbogen liegenden Punkte den Oberarm und die obere Partie des Unterarmes so überstrahlen, daß das Auge an ihnen entlang um die plastischen Wölbungen herum zugleich in die Tiefe und nach vorn geführt wird. Diese Falten haben bildoptisch dieselbe Funktion wie die Gewölberippen frühgotischer Kirchenräume, die auch, im Anfang noch sich überschneidend und verdeckend von einem Punkte aus einheitlich sich verzweigend, Vorderes und Hinteres zugleich dem Auge in linearer Blicklenkung zu erschließen trachten. Durch diese Einheit der Verzweigung wird in der Siegburger Figur die Bewegung des Armes innerlich vorbereitet, an diesen Faltenrippen und dem im gleichen Sinne umschlagenden Ärmelsaume liest das Auge die Rundung der Form als eine den plastischen Körper gleichmäßig umspannende ab, ergänzt

[1]) Die in einseitiger Beleuchtung aufgenommene Photographie gibt dicke, dunkle Flecke an der Schattenseite. Für die Betrachtung des Stils ist natürlich allein wichtig, welcher Art der Licht- und Schattenfang ist, den die Oberflächen der Figur als solche leisten.

sie sich in bestimmter plastischer Vorstellung, auch wo es sie nicht sieht; es umläuft die Form von vorn nach hinten und im selben Sinne an anderen Stellen wieder von hinten nach vorn. An Linien erschließen sich ihm die gewölbten Flächen als aus Konzentrationspunkten strahlende. In der nordfranzösischen Gewölbearchitektur der Zeit ist es genau dasselbe. Nichts davon in Gustorf, wo an den Formen jede Blickführung, außer der der Ränder, fehlt, und wo auch die Binnenfalten über der Brust und zwischen den Schenkeln vor den Rändern aussetzen, so daß dem Auge jeder Anreiz fehlt, um sie herumzugehen und Tiefe jenseits ihrer zu erschließen. Da die Umspannung der plastischen Form mit — schließlich selber plastisch werdenden — Blickbahnen letzten Endes auf die Gotik hinführt — man denke an die Bamberger Maria! — da andererseits gerade im Frühromanischen diese Gegenbewegung der Binnenformen gegen die Ränder durchaus fehlt und alles mit den Rändern läuft, so ist mit Sicherheit zu sagen, was stilistisch das frühere und was das spätere Werk ist. An sich wäre zwar noch denkbar, daß Gustorf ein spätes zurückgebliebenes, Siegburg ein frühes, fortgeschrittenes Werk sei. Wir werden aber sehen, daß auch das nicht stimmen dürfte, vor allem aber ist es hier noch gleichgültig, da es zunächst darauf ankommen muß, eine Anschauung der inneren Chronologie und nicht ein Wissen der äußeren zu gewinnen.

Wir knüpfen hier gleich den Vergleich zweier weiterer Werke an, die beide ebenfalls den Typus der Gustorfer Madonna in wiederum interessanten Weiterbildungen enthalten.

c) Die Altaraufsätze in Oberpleis und Brauweiler.

Auch das Relief des Altaraufsatzes der ehemaligen Propsteikirche des nahe bei Siegburg gelegenen Oberpleis (Abb. 11) ist nach Klein ein Werk der Maasschule[1]). Es soll den Figuren des erst 1215 begonnenen Aachener Karlsschreines nahestehen und um die Jahrhundertwende entstanden sein. Wir werden sehen, daß diese Datierung wieder falsch ist.

Das Neue der Oberpleiser Darstellung der anbetenden Könige und Engel im Vergleich zu der entsprechenden Gustorfer Komposition ist die Monumentalisierung durch Symmetrie und Festigung der rechten Winkel. Ein entschiedener Vorstoß von bildplastischer zu bauplastischer Gesinnung. Der Sitz der Madonna ist durch Lehnenbekrönung und Beine des Stuhls breit und hoch gefaßt und alles nun auf starre Achsen, vertikale und horizontale, ausgerichtet. Die Beine sind eng und parallel genommen, so daß das Gewand auf beiden Seiten ganz symmetrisch fällt. Das Kind rückt in die Mitte des Schoßes, so daß sein Kopf mit dem der Mutter fast in die Mittelachse der Figur gelangt. Unter- und Oberkörper bilden ein vorderes und ein hinteres Rechteck, mit deren Kanten die Arme eng zusammengehen. Ein steifes, aber festes Sitzen, wogegen das der Gustorfer Madonna die nicht einmal die Mittelachse der Arkade einhält, etwas Schiefes und Labiles hat. Wie jetzt die Füße über einer Standplatte vorstoßen — man spürt auch hier die rechten Winkel gegen die Unterschenkel —, wäh-

[1]) Klein a. a. O. S. 73ff.



rend sie in Gustorf schlaff und aus der Mitte verschoben abwärts hingen, wie der breiten Rundung der Schultern die Gegenrundung eines Kragens entgegentritt, so daß die Horizontale der Schulternachse starr sich fühlbar macht, wie ein breiter Gürtel den Oberkörper unten abgrenzt, mit dem die schweren Hände wieder nahe zusammenwirken, das alles zeigt eine von Grund auf baumeisterliche Gesinnung bis ins Detail hinab, gegen die Gustorf ganz auf die ottonisch-bildplastische Linie gerät[1]). Es ist derselbe Wandel, den wir von dem gestichelten Himmelfahrtsrelief zu der Platte gleichen Gegenstandes, die jünger schien, in der Elfenbeinplastik feststellten. Die im Grunde kleinplastische Gesinnung des Gustorfer Meisters, die wir mit seinen Übernahmen der Hirtenszenen aus den „gestichelten" Geburtsreliefs aufzeigten, bestätigt sich also durch diesen Vergleich mit einem anderen Steinbildwerk durchaus. In Oberpleis ergreift die Rechtwinkligkeit nicht nur die Grenzen der Bildbühne, sondern alle inneren Formbeziehungen überhaupt. Auch die Königs- und Engelgruppen sind zu rechteckigen Massen zusammengeschoben. Der Parallelismus der Gebärden ist weit strenger durchgeführt als in Gustorf. Kein schwankes Vorwärtstappen mehr mit schiefen, geknickten Beinen wie bei den Königen dort, sondern ein neues Aufrechtsein. Wirklich monumental ist jetzt der Rhythmus, mit dem die Gruppen, dem Fußboden und den Bildrändern eng verhaftet, schwer gegeneinanderstehen.

So sehr dieses alles auf der neuen Linie steht, so sehr fehlt in den Details doch noch fast alles das, was das Pantaleonstympanon und die Siegburger Madonna von Gustorf schied, so sehr scheint Oberpleis dann wieder nahe an Gustorf heranzurücken. Zwar überstrahlen auch hier schon blickleitende Faltenrippen Arme und Brust nicht minder fühlbar als in Siegburg, so daß auch hierin zweifellos der Aufsatz sich als ein Werk bekundet, das jünger ist als Gustorf. Jedoch das Weiche und Geblähte Gustorfs ist noch nicht der engen Schärfe der Kathedra und des Pantaleonstympanons gewichen. Oder sollte doch jenes die jüngere Weise und diese die ältere sein? Wir beheben den Zweifel dadurch, daß wir den Stil des Aufsatzes von Oberpleis zunächst mit dem eines zweifellos zeitlich noch später als Pantaleonstympanon und Kathedra entstandenen Werkes vergleichen, des Altaraufsatzes von Brauweiler (Abb. 12), der auf die Jahre um 1200 festzulegen ist, den Klein[2]) sogar schon in die 20er Jahre des 13. datiert, wogegen Goldschmidt[3]) sich jedoch mit Recht gewendet hat.

[1]) Es sei hier angemerkt, daß die Entwicklung sich teilweise in Wellenstößen bewegt, daß ein gewisses Vorspiel der neuen tektonischen Gesinnung schon um 1050 einsetzt, so daß etwa der Gegensatz der Madonna des Essener Münsterschatzes und der des Bischofs Imad in Paderborn (die eine um 1020, die andere nach 1050) ganz ähnlich zu interpretieren wäre wie der von Gustorf und Oberpleis. Dennoch bestehen wesentliche Unterschiede.

[2]) Klein a. a. O. S. 38.

[3]) Goldschmidt, Elfenbeine III, Einleitung S. 3. G. will an das Jahr der Altarweihe in der Krypta, 1200 anknüpfen. Daß eine Datierung gegen das Vollendungsjahr des Chorbaus 1226 sich verbietet, beweist ein Vergleich der Figuren des Aufsatzes mit den von ihnen abhängigen, aber im Sinne des 13. Jahrhunderts erheblich fortgeschrittenen Bischofsfigürchen in den Tympana der inneren Querschiffportale, die gleichzeitig mit dem Chorbau entstanden sind.

Zunächst will freilich scheinen, als ob die Brauweilerer Madonna der Gustorfer am nächsten stände. Wieder sind alle Glieder schräg gelegt, und auch das Kind sitzt wie in Gustorf, wenn auch höher. Auch die Heiligen zu beiden Seiten stehen wieder schwanker, sogar vom Boden durch spiralförmige Wolkenbildungen getrennt. Zweifellos liegt ein enger Anschluß an ein Gustorf verwandtes Werk vor. Um so wichtiger sind aber die Unterschiede, die wir zunächst im einzelnen, dann im großen zu analysieren haben, und durch die sich das Werk trotz seiner in manchem altertümlichen Haltung als von Gustorf sowohl wie von Oberpleis sehr weit getrennt erweist. Die neue geschärfte Plastizität des Pantaleonstympanons liegt hier zweifellos schon vor. Wie bei der Sitzenden die Beine unter dem Gewande sich jetzt als plastisch abgegrenzte Massen gegen die dreieckige Zwischenzone deutlich runden, so daß die Schüsselfalten seitlich klar gefaßt und in der Mittelachse spitz gebrochen sind, während sie in Oberpleis noch über eine ungegrenzte Gesamtfläche von den Knien abwärts schwankend hängen und die plastische Form der Beine noch nicht abgegliedert heraustritt! Wie ferner neben den Unterschenkeln außen nicht weich aufgeblähte Faltenreihen herunterlaufen, sondern nur auf einer Seite geflachte Stoffschichten, wie sich alles über den Füßen eng zusammenzieht, während in Oberpleis schattenfangende, gleichsam Luft unter das Gewand lassende Öffnungen entstehen (vgl. S. 134)! Wie weiter das Oval des Gesichtes ganz gespannte Fläche ist, während es in Oberpleis noch wie in Gustorf weich durchwölbt ist, so daß etwa unter den Wangen grenzenlose Schatten gefangen werden, wie ferner die Rahmung durch das Kopftuch zwar eine lockere, Zwischenraum lassende wie in Gustorf ist, doch plastisch, indem der Saum sich wulstig verdickt, so daß plastische Masse sich gegen plastische Masse absetzt! Und diese Verdickung der Säume als Randformen ist fast überall erfolgt, dazu tritt eine Verschärfung, ein Spitz- und Schnittigmachen der Binnenformen, die, in Oberpleis noch wie in Gustorf unbestimmt gedunsen und weicher, minder zielstrebig gelenkte Wege gehen. In Oberpleis zwar sind sie schon systematisch um die plastische Gesamtmasse herum, wenn auch wenig gliedernd, entwickelt, während in Gustorf alles leer verläuft und keinerlei System erkennbar ist. Zweifellos ist der Brauweilerer ein konservativer, archaisierender Meister, und man darf sich daher nicht wundern, wenn er die Errungenschaften der Meister der Siegburger Kathedra und des Kölner Pantaleontympanons nicht überall anwendet. Daß er sie kennt und voraussetzt, daß der Meister des Oberpleiser Aufsatzes sie dagegen nicht kennt, nicht voraussetzt, indem er ganz der spätottonisch-malerischen Stilweichheit Gustorfs treu bleibt, ist jedoch evident.

Im großen sind nun die Stilunterschiede von Oberpleis und Brauweiler weit entschiedener als im kleinen. So sehr auch die umlaufende Rankenrahmung (auf Abb. 12 fortgelassen) wie in Gernrode kleinplastisch, nicht bauplastisch gefühlt ist, so sehr bezeugt doch der Geist der Brauweilerer Komposition und die innere Haltung vor allem der Nebenfiguren eine neue, auch über das Pantaleonstympanon weit hinausweisende Gesinnung. Nicht etwa ein Nebeneinander innerlich gleichgeordneter und nur durch Größenunterschiede



abgestufter Figuren wie dort, oder kompakt zusammengefaßter Gruppen, in denen die einzelne nur ein Teil ist, wie in Oberpleis, sondern eine rhythmische Zuordnung isolierter und nun auch formal und geistig abgesonderter Figuren um ein Zentrum. Eine rhythmische ist es, indem die Hinwendung der beiden inneren Figuren zur Madonna sich in den Gebärden als eine der größeren Nähe entsprechend wärmere, innigere bekundet, als die der äußeren, die auch innerlich etwas mehr als abseits stehend gekennzeichnet sind. Eine solche rhythmische Differenzierung setzt voraus, was etwas durchaus Neues, auch in der Gustorfer Dreifrauengruppe bei weitem nicht Erreichtes ist, daß die Gebärdung der einzelnen Figuren eine besondere, nur für sie als einzelne gültige Gefühlsbewegung zu bekunden vermag. So ist die Brauweilerer Darstellung wirklich etwas wie eine Santa Conversazione: Personen, die jede ihren eigenen Bewegungs- und Lebendigkeitsgehalt besitzen, der Madonna beigeordnet, bei ihr stehend, nicht gegen sie ziehend wie in Oberpleis und Gustorf. Nicht Handlung, nicht Bewegung ist die Absicht wie dort und in den „gestichelten" Elfenbeindarstellungen der Himmelfahrt, sondern eine neue, repräsentative Zuständlichkeit wie in dem jüngeren Himmelfahrtsrelief. Das liegt am Thema, an der Aufgabe, wie dort an verschiedenen Vorbildertypen; aber daß man in Oberpleis das eine Thema wählte, in Brauweiler das andere, ist wohl kein Zufall. Denn jetzt kommt es nicht auf das äußere Sichbewegen ganzer Gruppen an, sondern auf die innere Beweglichkeit der Einzelfigur in sich. Die Einzelfigur ist jetzt der Ausgangspunkt ihrer Gebärdung und für sie verantwortlich, nicht der Sinn der Gruppe, nicht das, was über die Einzelfigur hinausgreift und ihre Selbstbestimmung zunichte macht. Man betrachte einen der Brauweilerer Heiligen für sich, etwa den links stehenden. Die Figur ist ganz auf komplizierte Kontraposte hin gebaut. Das Spielbein nicht mehr steif und eckig, die ganze Figur in seine Schräge mitreißend abgestellt wie bei dem Christus des Pantaleonstympanons oder dem ähnlichen Gustorfer Apostel, sondern neben der geraden Starrheit des Standbeins lässig in der Bewegung, so daß ein wirkliches Stehen gewonnen wird, das nicht mehr ein halbes Laufen ist. Der Oberkörper dann gegen den Unterkörper in leichter Wendung befindlich, wobei die rechte Schulter, den rechten Oberarm mitnehmend, sich hebt, der Kopf sich neigt, während der linke Oberarm am Körper in Ruhe ist; also wieder ein Kontrast. So sind differenzierte Bewegungsmotive im Körperlichen der Einzelfigur selbst entwickelt, während in Gustorf und Oberpleis alle Gebärde gleichmäßig enge liegt, es gleichmäßig eilig hat, da der Körper noch nicht über die Möglichkeit verfügt, sie aus sich heraus entweder weicher, lässiger, oder schärfer, hastiger zu entwickeln. Die Gebärde wird ja jetzt erst im Körper der Einzelfigur selbst erzeugt und bestimmt, während sie vorher von außen ihn bestimmte, seine Haltung mitnahm, ihre innere Freiheit beeinträchtigte.

Dieses Neue ist nicht auf dem Boden der Kölnischen Steinplastik erwachsen. Der zweite Teil dieses Aufsatzes wird zeigen, daß hinter der individualisierenden Gesinnung dieses Spätwerkes einer lokalkölnischen Entwicklung der Einfluß der Kleinkunst, vor allem des Herbertschreins in Deutz steht. Man muß es sehen,

daß der starre, in seinen Kopftypen etwa so wenig abwechselungsreiche Brauweilerer Meister aus sich heraus nicht die neuen Möglichkeiten, Menschliches zu differenzieren, gefunden haben kann.

Wie dem aber auch sei, es ergibt sich deutlich, daß der Brauweilerer Aufsatz über den Oberpleiser innerlich weit hinausgeht, daß daher auch beide kaum gleichzeitig entstanden sein werden, daß das altertümliche Werk auch zeitlich wesentlich älter sein dürfte.

d) Zwei Holzkruzifixe.

Das Hauptwerk der frühmittelalterlichen Holzplastik Kölns, die Türen von St. Maria im Kapitol, deren Ansetzung ins 3. Viertel des 11. Jahrhunderts sich gegen die zeitweise hervorgetretene Meinung, sie seien erst im 12. entstanden, allmählich wieder durchzusetzen beginnt, liegt außerhalb des Gebietes unserer Ausführungen. Aus dem 12. Jahrhundert sind die wichtigsten Arbeiten in Holz, die sich erhalten haben, ein paar Kruzifixe, von denen wir hier als Repräsentanten der beiden Jahrhunderthälften den riesigen Torso aus St. Jakob im Schnütgenmuseum (Abb. 14, 15) und das Gerokreuz, das heute — leider kaum sichtbar — hoch oben in einem Barockaltar des Domes aufgerichtet ist, (Abb. 16), herausgreifen.

Der Kruzifixtorso von St. Jakob ist von Rathgens[1]) in das Ende des 12. Jahrhunderts datiert worden. Von Witte[2]) dagegen ist hervorgehoben, daß er dem Stil ottonischer Metallkruzifixe noch nahesteht und somit keinesfalls nach 1150 entstanden sein kann. Das Gerokreuz soll der Überlieferung nach aus dem alten Dom in den neuen hinübergerettet sein. Über die Zeit seiner Entstehung verlautet nichts.

Zunächst, die asymmetrische, in Hüften und Knien gebrochene Haltung ist bei beiden Werken dieselbe. Da sie sich auch bei einem nahe verwandten kleinen Kreuz, das Witte publiziert hat[2]), und bei dem langgewandeten Kruzifix aus Erp[3]) wiederfindet, während große romanische Kruzifixe anderer Art in Köln fehlen, so dürfen wir annehmen, daß dieser Typus in Köln, vielleicht unter dem Einfluß eines alten Gnadenbildes, der übliche gewesen ist. Gerade bei dieser äußeren Ähnlichkeit ist die Feststellung der Unterschiede zwischen den zwei Werken um so aufschlußreicher. Bei dem Gekreuzigten von St. Jakob ist der Thorax merkwürdig wenig durchgebildet: eine platt-röhrenförmige, ungegliederte Masse mit lahmen Umrissen. Ähnlich sind die Beine. Beim Gerokreuz dagegen ist der ganze Körper gegliedert, die Arme sind nach hinten auf das stärkste ausgespannt, der Kopf tief in die Brust gedrückt. Und nun spürt man um Brust und Bauch in den Umrissen die Zerrungen der Sehnen, die entscheidenden Gelenkpunkte, das Sichabsetzen und Herausquellen der Muskelpolster. Nicht als ob eine anatomisch „richtige" Wiedergabe der durch die asymmetrischen Streckungen bewirkten Muskelverschiebungen gegeben

[1]) Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, VI. 6 Köln I. Bd. S. 360.

[2]) Zeitschr. für christl. Kunst 1921 S. 22.

[3]) Vgl. über ihn den zweiten Teil dieses Aufsatzes!



wäre, davon ist nicht die Rede; wohl aber spürt man die Dynamik dieser Streckungen in dem energisch geführten Umriß, in der heftig herausgetriebenen Modellierung. Und auch in die Fältelung des Lendenschurzes wirkt diese Dynamik und die jetzt erst auch in den Binnenformen fühlbar gemachte Asymmetrie der Körperhängung hinein. Stießen beim Kreuze aus St. Jakob senkrechte und parallele Falten von stabartig erstarrter Schürzung abwärts, so ist hier zunächst schon die Schürzung reicher, breiter und komplizierter gewunden, so daß die dort ganz horizontal gestreckten Faltenstränge sich überkreuzen und umeinanderschlingen. Die eigentliche Knotung ist von diesen Schlingungen eingehegt, und gegen sie laufen nun über dem rechten Schenkel die Falten nach oben hin zusammen, während sie in der Mitte und nach rechts dagegen abwärts gegen das linke Knie hin gegeneinanderführen. Enge gelegt stehen jetzt Grate und Furchen, spitzer, kleinteilig-stechender; die einzelne Röhre ist polygonal gebrochen und geplättet, so daß die Säume sich flächig schichten. Enger liegt auch der Schurz den Knien auf, während bei dem Torso zwischen sie und den Gewandsaum noch Luft und Schatten tritt. Es ist also auch hier der gleiche Gegensatz wie zwischen Pantaleonstympanon und Gustorf oder zwischen Brauweiler und Oberpleis. Auch im Kopf wird man verwandte Unterschiede spüren: wie beim Gerokreuz scharf gezeichnete Furchen aus den Augenwinkeln und von den Nüstern schräg nach unten stoßen, wie vor allem das Haupthaar Strähne für Strähne durchwölbt sich gegen die Stirne absetzt, während es bei dem anderen Werke vielmehr plastisch-homogene, weichdurchformte Masse ist. Dort bildet das Haar mit der Stirn eine einzige hochgewölbte Fläche und ist nicht, wie bei dem jüngeren Werk, mit plastischen, sondern nur mit zeichnerischen Mitteln dünnliniger Strähnung von ihr abgehoben. Matt und energielos sickern dann einzelne Lockenstränge gegen den Nacken, während beim Gerokreuz die Haarmasse sich breit in dicken Strängen schlängelnd über die Schultern auslegt. Wie in der Schürzung des Tuches so also auch hier die Tendenz, prall modellierte und durch Binnengliederung in ihrer Wölbungsrichtung unterstrichene plastische Massen umeinander herumzuführen, so daß Torsionen über der Körperoberfläche entstehen und durch blickführende Linien Tiefe und Rundung der plastischen Formen in ähnlicher Weise erschlossen wird, wie wir es an den Ärmelfalten der Siegburger Kathedramadonna feststellten.

e) Köln und Sachsen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die Datierungsfrage.

Es war nötig, zunächst in breiten Analysen die Stilgegensätze der wichtigsten Denkmäler herauszustellen, um das stilistische Verhältnis, in dem die Werke zueinander stehen, verstehen zu lernen. Erst jetzt sind wir vorbereitet, Beziehungen nach außen zu datierten oder datierbaren Denkmälern sei es anderer Gebiete Deutschlands, sei es anderer Kunstgattungen zu knüpfen, um die innere Chronologie der romanischen Skulpturen Kölns, von der wir schon eine gewisse Anschauung gewonnen haben, sich auch in den zu vermutenden ungefähren Jahreszahlen der Entstehung aussprechen zu lassen. Beziehungen mancher Art

festzustellen, ist sehr leicht, ist aber wertlos, wenn nicht feststeht, wie sie auszuwerten sind. Wer sieht, daß der Christus des Pantaleonstympanons irgendwie mit dem einen Gustorfer Apostel zusammenhängen muß, hat noch sehr wenig festgestellt, da er nicht wissen kann, ob es sich um einen Zusammenhang zeitlich einander nahestehender oder vielleicht voneinander sehr entfernter Werke handelt. In diesem Sinne wäre auch mit den Feststellungen von Zusammenhängen und Ähnlichkeiten, die wir in diesem Abschnitt geben werden, nichts anzufangen, wenn wir sie nicht auf das schon gewonnene Gerüst einer inneren Chronologie zu beziehen vermöchten. Daß man mit solchen Feststellungen allein die äußere Chronologie nicht aufbauen kann, kann garnicht genug betont werden.

Von den behandelten Denkmälern schienen sich durch unsere Analysen die gestichelten Elfenbeinreliefs, die Gustorfer Schrankenfiguren und das Kruzifix aus St. Jakob als die älteren herauszuheben; schon der Altaraufsatz von Oberpleis rückt in manchem auf die spätere Linie. Und gerade diese Werke hängen nun aufs engste mit einer Gruppe sächsischer Skulpturen zusammen, deren Datierung ins erste Viertel des 12. Jahrhunderts nachzuweisen, an anderer Stelle[1]) gelungen ist, mit den fragmentierten Stuckfiguren von Aposteln in der Gandersheimer Stiftskirche und der figürlichen Plastik des Heiligen Grabes in Gernrode. Zunächst sind einander sehr ähnlich der Kopf des Kruzifixtorsos und der des besterhaltenen unter den Gandersheimer Aposteln. (Abb. 18) Dieselbe längliche, oben breite gegen die Kinnbartspitze sich verschmälernde Kopfform, dieselbe Bartform, derselbe Mund, dieselben Brauenbögen über tiefen Augenhöhlen. Alle diese Formen sind im Umriß wie der Umriß der Köpfe überhaupt, aus einfachen Bogensegmenten gebildet. Nirgends ein Übergehen in eine andere Schwingungsrichtung, so daß der Ausdruck etwas eigentümlich Monotones hat. Man vermutet einen Zusammenhang, hat aber mit dieser einen Konstatierung noch nichts Greifbares in Händen. Sie bestätigt sich aber als wichtig, sobald wir eine weitere Verwandtschaft der Gandersheimer Figur mit Werken des Kölner Kunstkreises feststellen. Und diese findet sich nun wirklich zwischen ihr und den zwei nebeneinander in Arkaden stehenden Gustorfer Aposteln (Abb. 7), die sich außer dem dritten, der dem Christus des Pantaleonstympanons ähnlich war, erhalten haben. Dieselbe eigentümlich untersetzte Proportion mit großen Köpfen, großen Händen, dieselbe Haltung, daß die rechte Hand sich eng und gezwungen vor der Brust öffnet, während die andere vor einer Schleife des über Schulter und Arm geworfenen Mantels ein Buch hält. Auch die für den Gustorfer Meister und einige spätere Kölnische Werke, wie das Pantaleonstympanon so charakteristische Form der Hände mit einer merkwürdig gestuften Abrundung der unteren Fingerglieder in eine leicht gekrümmte, gegen die Zeigefingerspitze hinführende Gesamtumrißlinie findet sich schon dort. Weitere Übereinstimmungen sind nicht minder auffällig.

Diese Beziehung von Gandersheim zu Werken des Kölner Kunstkreises hat nun noch ihre Parallele in einer Verwandtschaft der Reliefs des Gernroder Heiligen Grabes, die die nächsten sächsischen Verwandten des Stiles der Ganders-

[1]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1923 S. 1ff.

heimer Apostel sind[1]) mit den „gestichelten" Elfenbeinen. Stellt man den Christus des Gernroder Noli me tangere (Abb. 17) neben die motivisch vergleichbaren Profilfiguren der beiden Londoner Himmelfahrtreliefs (Goldschmidt III, 5, 7), vor allem des kleineren (Abb. 1), so fällt überraschende Ähnlichkeit, trotz aller Verschiedenheiten der künstlerischen Handschrift und der Behandlung des verschiedenen Materials sofort ins Auge. Dasselbe schwanke Gehen oder Stehen in unsicherem Profil mit leise schräg gestellten Füßen auf Erdschollen, die vom unteren Bildrande hochstehen, dieselbe wellige Kurvatur der Rückenlinie, der sowohl einige Binnenlinien, wie die Falten der am ganzen Rücken schmal herunterlaufenden Abwehung des Mantels entlangzustreichen trachten, dasselbe Sichverbreitern und Aufgeblähtwerden dieser Abwehung in einer Glockenfalte! Und auch der lockere Fluß der Falten zwischen den Beinen, ohne Strom ins Breite[2]) ist hier wie dort flau und energielos verwehend, nur ein dünnes Aggregat zwischen den massiveren der Schenkel, nichts Festes, das Festes unverschiebbar auseinanderzuhalten imstande wäre. Die Binnenzeichnung greift nicht durch, etwa an Knien, wo die Zeichnung, um etwas wie Gelenk zu umranden, nur ein Stück weit in die innere Fläche einläuft, so daß eine wirkliche Artikulation nicht zustande kommt. Nicht minder große Ähnlichkeiten bestehen zwischen der Dreifrauengruppe in Gernrode und der eines „gestichelten" Reliefs in Köln (Goldschmidt III 6). Eine Schwester dieser drei Frauen des Kölner Reliefs ist auch die Maria der Gernroder Westwand.

Und nun erinnern wir uns, daß die Anlage der Außenwände der Gernroder Kapelle nur vergrößerte Kleinkunst, nicht eigentliche Architektur darstellt. Diese Anlage dürfte sicher nicht auf die in der entwickelten lombardischen Steinmetzentradition stehenden Meister der rahmenden Kalksteinreliefs zurückgehen, sondern auf den qualitativ weit bedeutenderen Meister der gerahmten figürlichen Stuckplatten, da ja auch diese in ihrem plastischen Stil, kleinkünstlerisch, bildplastisch gestaltet sind (vgl. S. 128). Entdecken wir nun derart enge Beziehungen dieser figürlichen Plastik Gernrodes zu einer Gruppe kölnischer Elfenbeinreliefs und stellen wir zugleich bei der verwandten Gandersheimer Stuckplastik Beziehungen zu Köln fest, so liegt die Annahme nahe, daß der Gernroder Meister ein ausgewanderter Kölner Kleinplastiker, vielleicht sogar der Schöpfer der „gestichelten" Reliefs selbst gewesen sei, den man in der Fremde vor eine monumentale Aufgabe stellte in Ermangelung von Kräften, die hierfür geschulter gewesen wären. Und auch der Gandersheimer Meister wäre dann aus Köln gekommen, vielleicht ein Schüler des Gustorfers. Die Gustorfer Skulpturen und die „gestichelten" Reliefs wären dann, wenn die für die sächsischen Denkmäler gewonnene Datierung vor oder um 1120 richtig ist, in die Frühzeit des 12. Jahrhunderts oder gar noch ins 11. zurückzudatieren.

Die Dinge liegen aber nicht so einfach, da die Gustorfer Skulpturen aus

[1]) Nicht mit Unrecht hat schon E. Wackenroder in seiner Dissertation über das Gernroder Heilige Grab (Halle 1907 S. 33) Beziehungen auch zwischen der Gernroder Plastik und den Gustorfer Schranken feststellen zu können und den Stil jener auf das Rheinland zurückführen zu müssen geglaubt.

[2]) Man vergleiche dagegen etwa die Reliefs der Hildesheimer Chorschranke!

stilistischen Gründen sicher später anzusetzen sind als die Gandersheimer und möglicherweise auch die Elfenbeinreliefs später als das Gernroder Grab. Die Gustorfer Apostel sind eine Weiterbildung des Gandersheimer Typus, eine Weiterbildung allerdings in wesentlich anderer Richtung als die in Gandersheim selbst noch befindlichen Fragmente der in der ersten Hälfte der 30er Jahre erbauten Kirche in Clus, die aus der gleichen Werkstatt wie die auf die Maria der Gernroder Westwand zurückgehenden ältesten Äbtissinnengrabsteine der Quedlinburger Schloßkirche stammen[1]). Gandersheim muß in dem uns erhaltenen Denkmälerbestand als der gemeinsame Ausgangspunkt der hochromanischen Großplastik in Sachsen und am Rhein angesehen werden. Die Linien, die in Quedlinburg-Clus einerseits und in Gustorf andererseits eingeschlagen werden, bleiben für die folgenden Jahrzehnte dieselben, bis gegen Ende des Jahrhunderts, wie im zweiten Teil dieser Arbeit nachzuweisen sein wird, eine wiederum aus kölnischer Kleinplastik herauswachsende neue Bewegung Sachsen ein zweites Mal überflutet. Der Gegensatz Clus-Gustorf ist grundsätzlich der gleiche wie der etwa der Magdeburger Seligpreisungen und des Kölner Pantaleontympanons oder der Hildesheimer und der Plektrudisgrabplatte in St. Maria im Kapitol. Es ist daher wichtig zu sehen, wie in verschiedener Weise der Cluser und der Gustorfer Meister den Gandersheimer Figurentypus verändern. In Sachsen weicht die lockere Bettung noch irgendwie weich und ziellos an und über dem Körper verwehender grätiger Falten, das malerische Durchtränktsein der Figur mit ungreifbaren, d. h. nicht an festen plastischen Werten haftenden Schattungen, wie es bei den Gandersheimer Figuren noch ganz im spät-ottonischen Sinne vorhanden ist, einer härteren Fügung kompakt gelagerter und präzis geschichteter Flächen, wobei eine primitive, nur geritzte Binnenzeichnung zwischen den Rändern die glatte, geflachte Einzelwölbung meist symmetrisch überteilt und ihren Wölbungscharakter, dadurch daß sie zum Teil gegen die Ränder geführt ist, nachdrücklich betont. Am Rhein dagegen sucht man, statt ruhende Flächen zu umzeichnen, durchzugliedern und als ruhende gliedernd wieder zu gruppieren, eine neue Dynamik blickführender Linien, die die Wölbungen der Figur diagonal überteilen, indem man etwa tief gegen irgendwelche Zielpunkte winkelnd ineinandergesteckt herabstechende Spitzgrate über sie hinwegtreibt, so daß alles Ruhende, Symmetrische überall aufgehoben wird. In der zweiten Jahrhunderthälfte ist das besonders deutlich. Während in den Magdeburger Seligpreisungen oder in den Figuren der Gröninger Empore die Formbewegung in Flächen sich verbreiternd ausströmt, deren Binnenzeichnung gliedernden, die Wölbung der Fläche besonders unterstreichenden Charakter hat, verengt sich bei einer Figur wie dem Johannes des Pantaleontympanons (Abb. 9) die lineare Bewegung überall, und wo es zu einer Ausweitung kommt, findet alsbald eine diese abdeckende Überschneidung statt. Es ist nicht Bewegung mit den Flächen sondern Bewegung über die Flächen. Überall wird der Blick in die scharfen, spitzverengten Bahnen der Faltenrippen hineingezogen, gegen die die Einheit der Oberflächen des plastischen

[1]) Vgl. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1923, S. 21.



Körpers im ganzen, deren Durchgliederung den sächsischen und auch den süddeutschen Meistern am Herzen liegt, etwas durchaus Sekundäres ist.

In den Gandersheimer Figuren ist wie in den Gernrodern diese Differenzierung von Sächsischem und Rheinischem noch kaum eingetreten; aber schon die Gustorfer Plastik steht ganz auf der rheinischen Linie. Die Faltenlinien sind zu Rippen geworden, haben eine neue Zielstrebigkeit und Entschiedenheit der Führung gewonnen. Die in Gandersheim mehr in den Oberflächen als in der plastischen Kernsubstanz fühlbare Asymmetrie ist jetzt durch den ganzen Körper hindurch entwickelt. Wie in allen Teilen schräglaufende Blickbahnen über ihn hinweggeführt sind, so tritt jetzt auch noch das eine Bein als plastische Masse in der unteren Partie der Figur vor den Schrägstrom der Falten; in Gandersheim ist diese Differenzierung von rechts nach links, von Spielbein und Standbein noch nicht eingetreten. Ganz anders drängt jetzt auch das Sicheinziehen und Sichauswölben der körperlichen Formen durch die in Gandersheim noch sehr homogene Gewandmasse in die Umrisse. Eine neue Entschiedenheit des plastischen Gefühles also zweifellos auch hier!

Kommt dann also der Stil der frühen kölnischen Plastik von Sachsen? Wohl kaum, denn wir haben kein Recht, die Schlüsse allein im Hinblick auf den uns zufällig erhaltenen Denkmälerbestand zu ziehen. Auch wenn die Stuckplastik in Gandersheim und in Gernrode älter ist als die verwandten, uns erhaltenen Denkmäler am Rhein, wird man doch eher sie von Köln ableiten müssen. Der Stil dieser ältesten sächsischen Architekturplastik wurzelt nicht in der Steinplastik des 11. und des frühen 12. Jahrhunderts, sondern sicher in der Elfenbeinplastik. Daß sich auch für Gandersheim dort am ehesten Voraussetzungen finden, habe ich schon an anderer Stelle betont[1]). Und nun ist Köln im 11. und 12. Jahrhundert zweifellos der Hauptort und das wichtigste Exportzentrum der deutschen Elfenbeinfabrikation gewesen, vielleicht in noch viel ausschließlicherer Weise als wir heute ahnen. Es wird daher wohl der Schluß berechtigt sein, daß der Stil der ältesten sächsischen Stuckplastik, zu dem in Köln sich nächste, wenn auch z. T. jüngere Parallelen finden, in den kölnischen Elfenbeinwerkstätten wurzelt. Daß auch der Stil der „gestichelten" Reliefs in Köln heimisch ist, ist von Creutz[2]) wohl mit Recht betont worden[3]).

Für die Datierung der Elfenbeingruppe ergeben sich nun verhältnismäßig sichere Anhalte. Wenn das Gernroder Grab um 1120 entstanden ist, so kämen für sie das 2. und 3. Jahrzehnt in Frage. Dazu würde gut passen, daß wir eine scheinbar ganz nahe, aber natürlich nicht beweiskräftige Parallele der Malerei in einer Miniatur des von Ehl[4]) um 1120—30 datierten Evangeliars aus St. Aposteln

[1]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1923, S. 21.

[2]) Zeitschr. für christl. Kunst 1910, S. 136.

[3]) Diesen verwandte Elfenbeinarbeiten finden sich an zwei Hildesheimer Buchdeckeln in Trier, deren Gravierungen von O. v. Falke mit anderen Arbeiten zu einer von Köln abhängigen Hildesheimer Goldschmiedewerkstatt zusammengestellt worden sind (Falke-Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten, T. 102—5, S. 105ff.). Vielleicht bestätigt auch das unsere Behauptung einer Beziehung Sachsens zu Köln in der ersten Jahrhunderthälfte.

[4]) H. Ehl, Die Ottonische Kölner Buchmalerei S. 242ff., Abb. 102.

im Kölner Stadtarchiv besitzen. Wichtiger dagegen ist als Beweis dafür, daß wir über das Jahr 1130 kaum hinausgehen dürfen, die Tatsache, daß der Stil sich zu dem einer anderen Gruppe von Elfenbeinen, der sogenannten Sibyllagruppe genau so verhält wie Gernrode zu Quedlinburg oder Gandersheim zu Clus, also von Werken vor oder um 1120 zu solchen um 1130—35. Diese Gruppe hat ihren Namen daher, daß zwei Stücke als Stiftungen einer Sibylla bezeichnet sind, die Goldschmidt[1]) mit der Gräfin Sibylla von Flandern (gest. 1163) identifizieren möchte, was jedoch nicht sicher ist. Die bisher übliche Datierung der Sibyllagruppe um die Mitte des 12. Jahrhunderts ist möglich, wenn auch eine zwei Jahrzehnte frühere wahrscheinlicher ist. Wichtig ist aber zu sehen, daß es sich hier um eine unmittelbare Weiterbildung der „gestichelten" Reliefs handelt, daß diese älter, nicht später sind, wie Goldschmidt annimmt. Die punktierende Stichelung neben den Linien, von der die ältere Gruppe ihren Namen hat, findet sich auch in einigen Stücken der Sibyllagruppe. Aber nun ist jene harte, abgrenzende Linearität, jene kompakte Steifung der Flächen eingetreten, mit der sich Quedlinburg von Gernrode schied. Schritt um Schritt ist der gleiche Wandel, der sich in Sachsen abspielt, zu verfolgen. Am Anfange scheint das Kreuzigungsrelief des Sigmaringer Museums (Goldschmidt III 24) zu stehen. Man vergleiche es mit dem der „gestichelten" Gruppe in Köln (Goldschmidt III 11)! Alle Wölbungen sind geflacht, alle Linien gerade gemacht, das lockere Sichkrümmen der Faltenenden am unteren Gewandsaum ist fast ganz beseitigt. Noch aber sind die Augensterne gebohrt, noch sind die Flächen über den Schenkeln nicht wie in Quedlinburg durch gegen die Umrisse laufende Binnenzeichnung in sich gesteift. Das Kreuzigungsrelief in Darmstadt (Goldschmidt III 23, Abb. 4) ist die nächste Stufe. Hier ist der Stil von Quedlinburg-Clus ganz erreicht. Wir finden die gleiche pralle Modellierung, die gleiche harte Linearität, „die gleiche dem neuen Geschmack an kompakter Flächenfüllung so gemäße Kugelmusterung der Gewandsäume und ähnliche Muster in der geritzten Binnenzeichnung über den Schenkeln"[2]). Die Augen sind umzeichnet ohne Bohrung, ohne schattende Höhlung, die Haarmasse ist in einzelne Lockenkränze linear zergliedert. Ja, auch die Rahmenornamentik verhält sich zu der einiger der „gestichelten" Reliefs (Goldschmidt III 2, 4) ähnlich wie die Quedlinburger Oberkirchkapitelle zu den älteren Kryptenkapitellen und der des Gernroder Heiligen Grabes[3]). Auf der Stufe des Darmstädter Reliefs steht auch das Florentiner Diptychon mit St. Michael und dem Christus triumphans (Goldschmidt III 25, 26). Dieses absolute Parallellaufen und Zusammenhängen einer elfenbeinplastischen mit einer stuckplastischen Entwicklung, die sich zwischen 1120 und 1135 abgespielt haben muß, verlangt mit zwingender Notwendigkeit auch parallelgehende Datierungen. Man wird also die „gestichelte" Gruppe, wie schon gesagt, zwischen 1110 und 1130, die Sibyllagruppe zwischen 1120 und 1150 zu datieren haben. Ob letztere belgischen Ursprungs ist, wie Goldschmidt vermutet, ist nicht

[1]) Goldschmidt, Elfenbeine, III. Bemerkung zu 18 und 23.

[2]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1923, S. 21.

[3]) Ebenda S. 15f.

leicht zu entscheiden. Da sie aber an eine ältere Kölner Gruppe anknüpft, und da das Darmstädter Relief (Goldschmidt III 23) sich an einer aus St. Gereon in Köln stammenden, von jener Sibylla gewidmeten Handschrift befindet, deren Comes allerdings eher auf Belgien als auf Köln verweisen soll, so ist die Wahrscheinlichkeit kölnischer Entstehung doch wohl zum mindesten sehr groß. Beziehungen der älteren Gruppe zu Belgien sollen aber nicht geleugnet werden. Es ist sicher kein Zufall, daß sich eine ganz verwandte Rankenornamentik, wie sie die Reliefs Goldschmidt III 3 und 4 haben, auch an den Elfenbeinreliefs eines Namurer Tragaltars findet (Goldschmidt II 61), den Goldschmidt um die Mitte des 11. Jahrhunderts datiert hat, was aber wohl ganz wesentlich zu früh ist[1]).

Nachdem es gelungen ist, die „gestichelten" Reliefs schon ins erste Drittel des 12. Jahrhunderts zu datieren, und nachdem wir die Beziehungen zu den Gandersheimer Figuren aufgezeigt haben, steht nichts mehr im Wege, für die Entstehung der Gustorfer Schranken ein Datum nahe dem Vollendungsjahr der Kirche, aus der sie stammen, 1130, anzunehmen. Da es aber durchaus nicht unwahrscheinlich ist, daß die Schranken ursprünglich für eine große Kölner Stadtkirche gearbeitet sind und daß man sie erst nachträglich irgendwann einmal in die kleine Dorfpfarrkirche übertiagen hat, so spricht für dieses Datum nur sehr wenig. Wichtiger wäre es also, einen Terminus ante zu gewinnen. Wir versuchen daher zunächst das Relief von Oberpleis, das die Gustorfer Skulpturen, wie wir sahen, voraussetzt, zeitlich festzulegen. Auch das ist schwierig, und unsere Ergebnisse werden, das sei vorausgeschickt, sehr hypothetisch bleiben. Da aber die bisher geltende Kleinsche Meinung nicht nur hypothetisch war, sondern in einem völlig falschen Bilde der Gesamtentwicklung gründete, so wird die hier ausgesprochene wenigstens die größere Wahrscheinlichkeit für sich haben.

Die Madonna des Altaraufsatzes von Oberpleis hat in den sächsischen Gebieten eine stilistische Parallele in der des tympanonförmigen Aufsatzes im Erfurter Dom (Abb. 13). Es liegt hier in mancher Beziehung dieselbe Entwicklungsstufe vor. Auch die Erfurter Figur ist auf Symmetrie, auf rechte Winkel und auf Festigung der rechten Winkel von den Rändern her durch breite Rahmung hin gebaut. Was wir von der Oberpleiser sagten, gilt zum Teil von ihr wörtlich. Nur daß sie sich als ein charakteristisch sächsisches Werk der Reihe erweist, die zu den Magdeburger Seligpreisungen und der Gröninger Empore führt. Diese Arbeiten sind von Goldschmidt und Giesau[2]) um 1170 datiert worden. Die Erfurter Madonna steht der Gröninger Empore am nächsten, dürfte aber etwas älter sein, da das Faltenwerk gegenüber der in Gröningen erreichten klaren

[1]) Es sei hier nur darauf hingewiesen, daß die in ganz reichen inneren Kontrasten bewegten Figuren der Reliefs vor den bedeutenden Figuren des Reiner von Huy am Taufbecken der Lütticher Bartholomäuskirche, also vor dem zweiten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts, keine Parallelen haben. Auch die zugleich plastischen und flächig gelegten Ranken sind im 11. Jahrhundert wenig wahrscheinlich.

[2]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1900 S. 229 und 3. Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst, S. 127.



Schichtung noch viel von der Lockerheit und Unentschiedenheit des früheren 12. Jahrhunderts hat. Wir werden sie vermutlich einige Jahre nach dem Beginn des Erfurter Dombaus (1154), also um 1160 datieren dürfen. Die Oberpleiser Madonna ist nun wiederum in Einzelheiten noch um einiges altertümlicher als die Erfurter. Wir sahen, daß sie hierin dem Stil von Gustorf, den sie voraussetzt, noch sehr nahestand. Vielleicht also wird sie um 1150 entstanden sein, vielleicht auch etwas später. Da die von Gustorf vorausgesetzten „gestichelten" Reliefs spätestens in die 20er Jahre zu datieren sind, so ergäben sich damit als Spielraum für die Entstehungszeit der Gustorfer Schranken und des ihnen nächstverwandten, vielleicht von derselben Hand geschaffenen Tympanons von St. Caecilien in Köln etwa die Jahrzehnte zwischen 1130 und 1150. Daß die beiden folgenden Jahrzehnte für sie nicht mehr in Frage kommen, erweist auch der Vergleich mit der nahe verwandten, aber entwickelteren Chorschrankenplastik des Trierer Doms[1]), die vor einer etwa von 1170—1190 währenden Bauunterbrechung entstanden sein muß, die von L. Thormählen sogar noch vor 1150 datiert wird[2]). Die Trierer Apostelfiguren sind, verglichen mit den Gustorfern, ähnlich auf rechte Winkel hin komponiert wie die Oberpleiser Madonna, vor allem ist es auch der sitzende Christus. Sie sind aber auch im einzelnen schon starr durchformt wie Werke um 1170 und 1180. Auch von ihnen aus wird man für Oberpleis und Gustorf also zu denselben Daten gelangen wie von Erfurt aus.

Das einzige große Werk der Kölner Plastik, das noch vor 1130 entstanden sein kann, und wahrscheinlich auch entstanden ist, der große Kruzifixus aus St. Jakob, steht, wie Witte mit Recht betont hat, einem Kruzifixtypus des 11. Jahrhunderts noch ganz nahe. Man vergleiche ihn etwa mit dem wohl unter Abt Adalwig (1066—81) geschaffenen Bronzekruzifixus in Werden[3])! Er wird gleichzeitig mit den Gandersheimer Figuren sein.

Die Werke der zweiten Jahrhunderthälfte ordnen sich zwischen den von uns um 1150 angesetzten Aufsatz von Oberpleis und den um 1200 festzulegenden von Brauweiler. Werke wie das Pantaleontympanon und die Siegburger Kathedra stehen zwischen diesen Polen ziemlich in der Mitte, so daß man für jenes etwa die von Klein vorgeschlagene Datierung um 1180 beibehalten kann, während das andere Werk vielleicht um weniges älter ist. In die gleiche Zeit wird das Gerokreuz des Kölner Doms fallen. Diese Denkmäler verhalten sich zu dem Stil von Gustorf nicht anders als die Magdeburger und Hildesheimer Seligpreisungen und die Figuren der Gröninger Empore zu den Quedlinburger Äbtissinnen und den Cluser Fragmenten in Sachsen. Die neue Geschmeidigkeit der Linienführung und des Flächenbaus, das Verwenden doppelt gekrümmter Flächen die in die Nachbarflächen kontinuierlich übergehen, über den Füßen, findet sich hier wie

[1]) Vgl. dazu Beenken, Romanische Plastik Deutschlands, Verlag Klinkhardt & Biermann, in Vorbereitung.

[2]) In seiner mir freundlichst im Manuskript zur Verfügung gestellten Dissertation über den Ostchor des Trierer Doms.

[3]) Beenken a. a. O. Abb. 19.

dort, auch an den Trierer Schranken schon, während man in Gustorf wie in Quedlinburg diesen komplizierteren plastischen Wölbungsmöglichkeiten noch auswich und zwischen Gewandsäume und Boden, die man jetzt zu verbinden trachtet, unbestimmte schattenfangende Löcher setzte. Der Unterschied zwischen erster und zweiter Jahrhunderthälfte ist überall ein genereller.

Gegen das Jahrhundertende hin wird man dann die kleine Steinmadonna und die Grabfigur der Hl. Plektrudis in St. Maria im Kapitol anzusetzen haben, die sich der entwickelten Weise von Brauweiler nähern. Über weitere Werke, Relieffragmente in den Museen von Köln und Bonn und den langgewandeten Kruzifixus aus Erp, die schon Berührungen mit nordfranzösischer Plastik aufweisen, wird im zweiten Teil zu sprechen sein.

Überblicken wir noch einmal das hier herausgearbeitete Bild der Entwicklung stadtkölnischer Monumentalplastik, so ergibt sich folgendes: Um 1130 scheint eine eigentlich steinplastische Überlieferung nicht zu existieren. Der Meister der Gustorfer Schranken, der nun sicherlich auch nicht, wie die Meister des 13. Jahrhunderts Mitglied einer fest konstituierten Bauhütte gewesen sein wird, geht wie die Meister von Gernrode und Gandersheim von der Elfenbeinplastik aus. Deren Stil versucht er ins Monumentale zu übersetzen. Er fühlt schon um einen Grad architektonischer als der wohl etwas ältere Gernroder. Die Neigung zu monumentalen Formaten scheint damals in Köln in der Luft gelegen zu haben. Es ist sicher kein Zufall, daß gerade Gandersheim und Gernrode von der gleichen Stilbasis ausgehen dürften wie Gustorf.

Früh geht man auch schon daran, das bisher wohl nur malerischem Schmuck vorbehaltene Portaltympanon mit plastischen Reliefs zu versehen. Das von St. Caecilien, dessen ursprüngliche Stelle leider nicht mehr erhalten ist, gehört sicher noch zu den wenigen plastischen Tympana, die in Deutschland vor 1150 entstanden sind.

Ein starker Vorstoß bauplastischen Fühlens gegen die alte innerlich unmonumentale bildplastische Gesinnung bekundet sich allein in dem Altaraufsatz von Oberpleis um die Jahrhundertmitte. Dieser Vorstoß war nicht nachhaltig. Noch um 1180 bewegt sich ein Werk wie das Pantaleonstympanon im großen noch ganz in den Bahnen des Gustorfer Meisters. Die Hauptfigur geht, wie wir sahen, noch auf eine Gustorfer zurück. Diese konservative Haltung erklärt sich sicher nicht nur daraus, daß dieses Werk und die Siegburger Kathedra von Schülern des Gustorfer Meisters gearbeitet sein dürften. Sie scheint vielmehr ein Grundzug der Kölner Steinplastik der zweiten Jahrhunderthälfte überhaupt. Während in der Kleinplastik sich, wie im zweiten Teil zu zeigen sein wird, die fruchtbarste und lebendigste Entwicklung vollzog, sind selbst um 1200 Werke wie der Brauweiler Altaraufsatz und die Plektrudisfigur der Kapitolskirche noch immer in der starren Werkstattradition, die aus der Zeit vor 1150 hinüberwirkt, befangen. Wie hinter Brauweiler noch immer Gustorf steht, so steht hinter der Plektrudis, wie in Sachsen hinter den wohl in der ersten Hälfte der 80er Jahre entstandenen Seligpreisungen von St. Michael in Hildesheim, noch immer ein Vorbild, das wir uns nach Analogie der Maria in der Westwand des Gernroder

Heil. Grabes rekonstruieren dürfen. Die vorgeschrittene Zeit macht sich in allen diesen Werken fast nur in dem veränderten plastischen Charakter des Details fühlbar. Was in der geistigen Haltung etwa der Brauweiler Komposition modern ist, die physiognomische Differenzierung der Gebärden, das ist Errungenschaft nicht der monumentalen Skulptur, sondern der Kleinkunst, Errungenschaft, die längst zurückliegt, hier von einem konservativen Steinbildhauer, wie man fast sagen möchte, notgedrungen übernommen.

Das damit gewonnene Bild einer in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts zurückreichenden stadtkölnischen Steinplastik steht im schroffen Widerspruch zu der von Klein, dem letzten Bearbeiter des Gebietes, gegebenen Gruppierung, d. h. gegen die Meinung, daß der Gegensatz von Gustorf-Oberpleis zum Pantaleonstympanon, zu Brauweiler usw. kein zeitlicher, sondern ein Gegensatz von lokalen Schulen, Maasschule und kölnischer Schule sei. Es bedarf aber an dieser Stelle keiner ausführlichen Widerlegung der Kleinschen Gründe, da der plastische Stil des Hauptwerkes, auf das sie sich beziehen, des Deutzer Heribertschreines, im zweiten Teil ausführlich genug analysiert werden wird. Man wird dann sehen, ohne daß es weiter ausgesprochen zu werden braucht, daß mit diesem Stil der der Gustorfer Schranken wirklich garnichts zu tun hat. Daß von der Steinplastik der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an der Maas Gustorf nicht abzuleiten ist, hat Klein selbst feststellen müssen[1]). Und diese Plastik stellt sich als eine reiche, geschlossene Gruppe dar, nachdem sie jüngst in einem Buche von Ligtenberg[2]) eingehend behandelt worden ist. Eine Anzahl von Werken dieser Gruppe ist auch schon vor 1180, also vor der von Klein für Gustorf vermuteten Entstehungszeit, anzusetzen, da das Trierer Neutorrelief, das am Anfang der Gruppe steht, schon 1147 entstanden ist[3]). Klein glaubte, für Werke, wie das Maastrichter Retabel und die Lütticher säugende Maria[4]) Entstehung im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts annehmen zu können, während sie tatsächlich schon etwas früher sind[5]). Wir haben also eine Steinplastik an der Maas, auf die Gustorf zu beziehen sein müßte, wenn wir es hier mit Maasplastik um 1180 zu tun hätten. Eine solche Beziehung aber ist nicht sichtbar, und da sie auch zur Kleinplastik nicht festzustellen ist, so fallen die

[1]) Klein a. a. O. S. 62 und 72.

[2]) Raphael Ligtenberg, O. F. M.: Die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden, Bd. I 1918. Der Verfasser hat übersehen, daß die von ihm als erste Gruppe zusammengestellten Werke zeitlich weiter auseinanderliegen, als er annimmt, da die von ihm etwas allzu ungeprüft beiseite geschobene Datierung des Trierer Neutorreliefs auf das Jahr 1147 sich als richtig erweist. Damit rücken auch andere Werke wenigstens ins dritte Jahrhundertviertel vor (vgl. Anm. 3—5).

[3]) Kutzbach in „Trierer Chronik", III S. 46f. Neuerdings haben L. Thormählen (in seiner ungedruckten Dissertation) und E. Beitz (nach freundlicher persönlicher Mitteilung) unabhängig voneinander festgestellt, daß die rechte Figur des Reliefs den Bischof Albero als Stifter der Stadtbefestigung darstelle. Danach ist an der Entstehung um 1147 kein Zweifel mehr möglich.

[4]) Außer bei Ligtenberg werden die Hauptwerke der Gruppe abgebildet und besprochen in meiner „Romanischen Plastik Deutschlands".

[5]) Vgl. „Belg. Kunstdenkmäler" Bd. I S. 59, wo Goldschmidt die auch m. E. richtige Datierung um 1170 gibt.



Gründe, die gegen unsere Neugruppierung anzuführen wären. Die romanische Kölner Steinplastik bietet demnach das seltene Bild einer autochthonen wenn auch erstarrenden Entwicklung und nicht das eines Zusammenströmens fremdartiger Einflüsse von außen[1]).

[1]) Der zweite Teil dieser Arbeit, der vor allem die Beziehung der Chorschrankenplastik in St. Michael in Hildesheim und in der Liebfrauenkirche in Halberstadt zu Köln, insbesondere zum Deutzer Heribertschrein, behandelt, liegt im Manuskript fertig vor, konnte aber aus redaktionellen Gründen in diesem Jahrbuchband nicht mehr gebracht werden.

DER MEISTER DER KREUZIGUNGSGRUPPE IN DER BURGKAPELLE DER TRAUSNITZ ZU LANDSHUT

Von J. MÜLLER-ABENSBERG

Mit 7 Abbildungen auf Tafel 61–64

Die Kapelle des Schlosses Trausnitz in Landshut birgt einen reichen Zyklus von Bildwerken aus dem 13. Jahrhundert, die in der Literatur zwar mehrfach erwähnt worden sind, aber eine eingehende Würdigung noch nicht gefunden haben. Insbesondere muß die wichtige Frage nach der Herkunft des Stils dieser Werke einmal untersucht werden. Schmitt hat zwar hierüber in seinem kürzlich erschienenen Aufsatz über den Einfluß der Straßburger Steinmetzenhütte auf die süddeutsche Monumentalplastik des 13. und 14. Jahrh.[1]) eine durchaus zutreffende Vermutung ausgesprochen, eine beweiskräftige Untersuchung des Tatbestandes ist damit nicht überflüssig geworden. Sie anzustellen, ist Zweck dieses Aufsatzes, der bereits 1920 im wesentlichen vorlag[2]).

Die Kapelle der Trausnitz, einer Gründung der ersten Wittelsbacher, ist ein einfacher romanischer Bau von rechteckigem Grundriß mit einer halbrunden Apsis an der nördlichen Schmalseite. Vor den beiden Schmalwänden sind Emporen angeordnet, die von je zwei durch Bogen verbundenen Säulen getragen werden. In der Apsis stand ein Altar zu ebener Erde, ein zweiter darüber, auf der Empore. An der Altarwand über der Empore und an deren Brüstung breitet sich der bildnerische Schmuck aus (Abb. 1). In flachen Nischen sind an der Vorderwand der gemauerten Brüstung die Sitzbilder Christi, Mariens, Johannis des Täufers, der Apostel und anderer Heiligen angebracht (Abb. 2). Auf der Brüstung stehen, fast lebensgroß, die Figuren der trauernden Maria und des Lieblingsjüngers Johannes (Abb. 4). Zwischen ihnen hängt vom Gewölbe das große Triumphkreuz herab (Abb. 3). Zu Seiten der Apsis stehen auf kurzen Säulen zwei jugendliche weibliche Heilige (Abb. 5). Rechts und links davon ist je eine flache, von Säulen und Bogen gerahmte Doppelnische in die Wand eingeschnitten. Die linke enthält die zwei Figuren der Verkündigungsszene (Abb. 6 u. 7), die rechte moderne Figuren: König Ludwig II., vor Maria mit dem Kinde knieend, und den heiligen Georg. Die Kreuzigungsgruppe ist aus Holz, alle übrigen Figuren sind aus Stuck. Die Höhe der stehenden Figuren ist ungefähr 1,70 m, die der Brüstungsfiguren ungefähr 1 m.

Die Wirkung dieses Zyklus ist leider nicht mehr ganz ursprünglich. Sie wird stark beeinträchtigt durch Beschädigungen, Verlust einzelner Figuren und bauliche Veränderungen in der Kapelle. Darüber wenigstens geben uns Urkunden, die über die Entstehung der Kapelle und ihres plastischen Schmuckes ganz schweigen, einige Aufschlüsse[3]). 1517 wurde eine weitgehende bauliche

[1]) Otto Schmitt, Städeljahrbuch, II (1922) 144.

[2]) Als Teil meiner Dissertation „Studien zur Plastik des 13. Jahrh. im altbayrischen Stammesgebiet", München 1920 (ungedruckt).

[3]) K. Stadlbauer, Die Kapelle des alten Schlosses zu Landshut, Verhandl. des hist. Ver. f. Niederbayern, XX (1879). Mit Auszügen aus den Urkunden.

Veränderung in der Kapelle vorgenommen. Die ursprüngliche flache Holzdecke wurde durch ein gotisches Netzgewölbe ersetzt. Da dieses die äußeren Felder der Doppelnischen überschneidet, wurden die äußeren Säulen entfernt, die beiden Felder selbst verengert, die Figuren darin, um noch Platz finden zu können, tiefer gesetzt und an die Mittelsäule herangerückt. Damals wurde wohl auch der hölzerne Verbindungsgang zwischen den Emporen eingebaut (über den ursprünglichen Aufgang zur vorderen Empore siehe bei Stadlbauer), wobei die Emporenbrüstung um drei Nischen verkürzt werden mußte. 1579 wurden nach Kalcher[1]) die Figuren der Doppelnische rechts des Altares infolge eines Einbaues entfernt. 1762, als eine Wollzeugfabrik in das Schloß eingebaut wurde, kamen wieder schwere Zeiten für die Ausstattung der Kapelle[2]). Die Fresken wurden übertüncht, die Glasgemälde entfernt. Damals gingen wohl auch mehrere Brüstungsfiguren zugrunde, andere scheinen schwer beschädigt worden zu sein. Eine Abbildung des Inneren der Kapelle[3]) von 1871 weist drei leere Nischen auf; manche Figuren an der Brüstung lassen, besonders an den Köpfen, Spuren von rohen Kittungen erkennen, die dick mit Farbe überstrichen wurden. Bei der Restaurierung der Kapelle Anfang der 70 er Jahre unter Ludwig II. wurde in die Doppelnische rechts des Altares die schon erwähnte Gruppe (von Knabl) gesetzt, die Figur Christi für die Mittelnische der Brüstung erneuert (durch das Süßliche des Ausdruckes und die deutlich sichtbaren Gußfugen fällt sie aus den übrigen heraus) und auch die beiden anderen auf der erwähnten Abbildung leeren Nischen wieder gefüllt. Es müssen dazu noch alte, wohl in der Sakristei aufbewahrte Figuren verwendet worden sein.

Man muß sich die flache Decke wieder eingezogen, die Wandnischen und ihre Rahmungen ergänzt, die Figuren darin wieder auf gleiche Höhe und in die Mitte ihres Feldes gerückt denken; auch der störende seitliche Verbindungsgang muß weggedacht werden, so daß sich die Brüstung mit ihren Figuren wieder über die ganze Breite des Raumes erstreckt und die Mittelnische mit der Figur Christi tatsächlich wieder den Mittelpunkt der Reihe bildet; Maria und Johannes waren vermutlich näher an das Kreuz herangerückt, so daß die jetzt so unangenehme Überschneidung der zurückstehenden weiblichen Figuren vermieden wurde; der Vierpaß am unteren Kreuzesende war wohl, gleich den übrigen, senkrecht befestigt. Erst wenn man all das berücksichtigt, wirkt der ganze Zyklus wieder im ursprünglichen Sinne als ein dekoratives Ganzes, dem auch die Einheitlichkeit des inhaltlichen Programms entspricht. Es ist der Erlösungsgedanke, der, in Anlehnung an das weitausholende plastische Programm der französischen Kathedralen, hier in einfacher, abgekürzter Form den Gläubigen vorgeführt wird. Der Zyklus beginnt mit der Ankündigung des Erlösers im Verkündigungsrelief. Das Gegenstück dazu fehlt. Was dargestellt war, wird nirgends berichtet. Man könnte am ehesten an die zweifigurige Heimsuchungsszene

[1]) **Führer durch Landshut, S. 63.**

[2]) **Gesch. Notizen über Schloß Trausnitz von Freiherrn von Coester, 1863 (Ms. im allg. Reichsarchiv München).**

[3]) **Altertümer u. Kstdenkm. d. bayr. Herrscherhauses, München 1871. Auch bei Stadlbauer a. a. O**

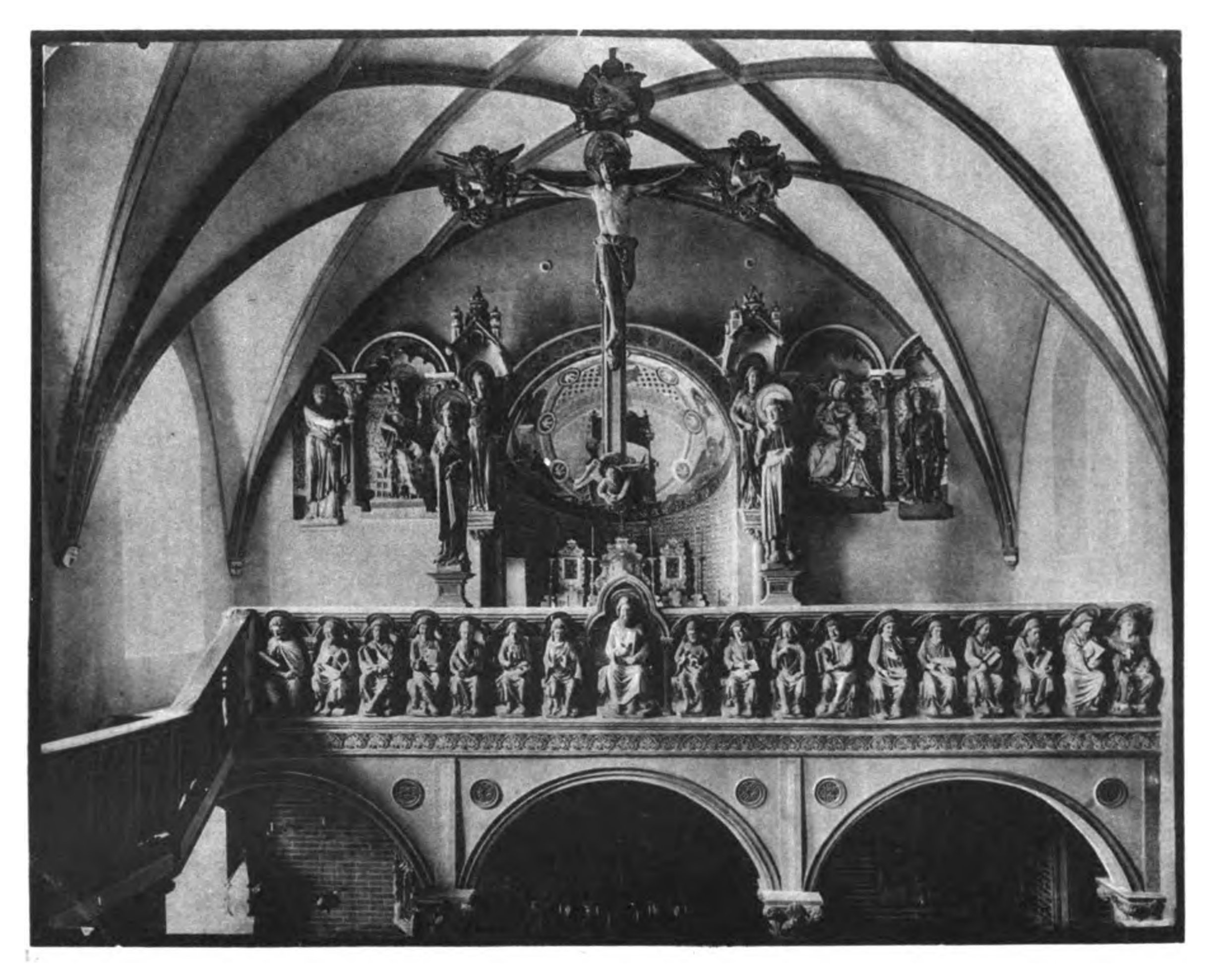


Abb. 1. Landshut, Trausnitzkapelle, Innenansicht — Aufn. Bay. Landesamt f. Denkmalpflege



Abb. 2. Landshut, Trausnitzkapelle, Brüstungsfiguren — Aufn. Dr. Beenken

denken, die in der Kathedralplastik auf die Verkündigung zu folgen pflegt. Inhaltlich würde auch der Gedanke nahe liegen, daß der Verkündigung des Erlösers seine Erscheinung entsprochen habe, dargestellt durch die Geburtsszene oder die Anbetung der Könige. Die im 13. Jahrh. übliche Darstellung der Geburtsszene mit der auf dem Bette ruhenden Mutter eignet sich nicht für Aufstellung in zwei Hochnischen, noch weniger als Gegenstück zu einer aus zwei Einzelfiguren bestehenden Darstellung. Gleichen Schwierigkeiten begegnet die Annahme, daß die Anbetung der Könige als Gegenstück zur zweifigurigen Verkündigungsszene gedient habe. Der Umstand, daß der Altar in der Apsis zwischen den Nischen den drei Königen geweiht war, wie Stadlbauer berichtet, könnte vielleicht zugunsten der Dreikönigsdarstellung gedeutet werden. In der Kreuzigungsgruppe ist dann die Erlösungstat selbst versinnbildlicht. Die Brüstung bringt als Vollendung das Weltgericht: Christus thronend zwischen Maria, die sich ihm fürbittend zuwendet, und Johannes dem Täufer. Zu Seiten dieser Deesis je sechs Apostel. Die übrigen Brüstungsfiguren sind wohl als Propheten aufzufassen, bzw. als Lehrer der Kirche, worauf eine durch die Mitra als Bischof gekennzeichnete Figur deutet. Außerhalb dieses Gedankenkreises stehen nur die beiden weiblichen Heiligen, die wie Wächterinnen am Altar zu Seiten der Apsis angebracht sind. Ohne Attribute, sind sie nicht mehr auf ihren Namen hin zu bestimmen. Die Inschriften Barbara und Katharina auf den erneuerten Heiligenscheinen sind willkürliche Annahme.

So einheitlich dieser ganze Zyklus ersonnen ist, so ist er doch nicht von einer Hand ausgeführt. Es lassen sich deutlich zwei Meister unterscheiden. Die Kreuzigungsgruppe und die Wandfiguren mit ihrem mehr flächenhaften Charakter und dem langen, feinen Gefältel der Gewänder gehören dem einen Meister an, die plastischeren Brüstungsfiguren mit den voluminösen Faltenzügen der Gewänder dem anderen. Dem Kreuzigungsmeister, als dem Hauptmeister, muß wohl auch der Entwurf des Ganzen zugeschrieben werden, während der Meister der Brüstungsfiguren erst nachträglich herangezogen worden ist.

Die künstlerische Herkunft des Kreuzigungsmeisters läßt sich leicht erkennen. Der Faltenstil weist die Richtung. Ein dünnes Gewand, in zahlreiche, lange, feine, kantige Falten gelegt, umschließt den Körper, so daß dessen Formen sich leicht abzeichnen. Das ist typisch für jene Steinmetzschulen, welche den plastischen Schmuck der Portale und Vorhallen des Querschiffes der Kathedrale von Chartres ausgeführt haben, und für jene Werke am Straßburger Münster, die sich um den Meister der Ecclesia und Synagoge gruppieren lassen. An der Westseite der Vorhalle der Nordfassade von Chartres stehen zwei einander entsprechende Figuren, die heilige Modestia und der heilige Potentianus. Frank-Oberaspach[1]) sucht sie als Werke des Lehrers des Ecclesiameisters oder Jugendwerke des Straßburger Meisters selbst zu erweisen. Mit der Figur der Modestia nun hat die Maria unter dem Kreuz in Landshut vieles gemein. Wie jene hat sie die rechte Hand vor der Brust erhoben und zieht mit der gesenkten linken Hand den Mantel über den Körper herein. Die Faltenmotive des Mantels

[1]) Der Meister der Ecclesia und Synagoge, Düsseldorf 1903, S. 82 ff.



an der linken Seite sind hier wie dort fast dieselben. Bei beiden legt sich das lange Gewand in fast gleicher Weise in reichen Falten über die Füße, läßt die Fußformen durchschimmern und fällt noch etwas über den Rand des Sockels herab. Selbst der Kopftypus ist bei beiden verwandt, doch ist das Antlitz der Chartreser Figur feiner, vornehmer, wie auch die ganze Haltung durch die leichte Drehung nach rechts etwas Lebendiges hat gegenüber der Steifheit der Landshuter Figur.

Die beiden weiblichen Heiligen zu Seiten der Apsis in dem leichten, dünnen, über der Hüfte gegürteten Gewande, das die Körperformen mehr zeigt als verbirgt, in dem langfallenden, über der Brust zusammengehaltenen Mantel, den von Locken gerahmten, zierlichen, leicht nach vorn geneigten Köpfchen, sind nahe verwandt der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster, so sehr sie auch in der Bewegung des Körpers, an Feinheit der Bildung, an Tiefe der Auffassung hinter jenen zurückstehen. Daß dem Landshuter Meister Erinnerungen an Ecclesia und Synagoge vorschwebten, als er diese Figuren schuf, zeigt die ganz entsprechende Herübernahme der gegensätzlichen Motive der Armhaltung der Ecclesia und Synagoge, die er, durch die andere Bedeutung der Figuren gezwungen, zwar verwischt, in den Grundzügen aber doch getreu nachgestaltet. Er scheint damit auch noch Erinnerungen an andere Figuren kombiniert zu haben, wie etwa an die Königin von Saba in Chartres, die Vöge[1]) dem Meister der Königsköpfe zuschreibt, der, etwas altertümlicher, neben oder kurz vor dem Meister der Modestia in Chartres gearbeitet haben muß. Hier greift die rechte Hand mit jener eleganten Bewegung an das Mantelband über der Brust, zieht dieses etwas herab und trägt so die Last des Mantels mit, während die Linke über dem Knie den Mantel anzieht. Auch die Baldachine über diesen Figuren weisen auf Chartres. Sie lassen sich am besten vergleichen mit solchen des rechten Seitenportales der Südvorhalle und des linken Seitenportales der Nordvorhalle, nur sind sie einfacher gestaltet, rechteckig im Grundriß, vier Ecktürme um einen Mittelpunkt gruppiert.

Mehr noch schieben sich die Beziehungen zu Straßburg in den Vordergrund, wenn man den Landshuter Johannes unter dem Kreuz mit dem Johannes am Weltgerichtspfeiler in Straßburg zusammenhält. Der Landshuter erscheint dann wie eine Kopie des Straßburgers. Der Kopf ist etwas nach rechts geneigt, der rechte Arm abgewinkelt, die rechte Hand, leicht gewölbt, scheint im Begriffe zu sein, sich an die Wange zu legen. Die linke Hand ist abwärts geneigt und hält bei der Straßburger Figur eine Rolle, bei der Landshuter faßt sie, in ähnlicher Haltung, das Gewand. Die Füße sind gleichmäßig mit ganzer Sohle aufgesetzt, doch der linke etwas zurückgestellt. Der Mantel liegt beim Johannes des Engelspfeilers auf den beiden Schultern auf, fällt an der rechten Körperseite gerade herab, während er links unter dem linken Unterarm durchgezogen und über den Körper gelegt ist, so daß der über dem Körper sich bildende Wulst über dem rechten Arm in einem Zipfel herabhängt. Bei der Landshuter Figur ist der Mantel gerade im Gegensinn gelegt. Faltenbehandlung und Kopftypus, besonders die Art, wie das Haar perückenartig aufsitzt, sind durchaus verwandt.

[1]) Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200, Ztschr. f. bild. Kst., N. F. XXV (1914).



Abb. 3. Crucifixus.
Aufnahme des bayr. Landesamts für Denkmalpflege.

Keine unmittelbaren Vorbilder finde ich in Chartres oder Straßburg für die Verkündigungsszene und den Gekreuzigten. Für die statuarische Portalplastik haben die französischen Meister sich einen eigenen Typus gebildet, den der feierlichen Gegeneinanderstellung Mariens und des Engels. Es muß aber auch der in Landshut verwendete Typus in Frankreich weit verbreitet gewesen sein. Er findet sich z. B. in einem Glasgemälde in Lyon[1]). Maria sitzt spinnend auf einer reich gezierten Truhe. Mit der rechten Hand hält sie die Spindel, mit der erhobenen linken den Faden (in Landshut weggebrochen). Der Kopf ist wie lauschend nach rechtshin gewendet, von wo der Engel naht und der heilige Geist als Taube gegen das Ohr Mariens heranschwebt. Der Engel, mit Flügeln und Szepter, wendet sich auf dem Glasgemälde der Maria zu, beugt das Knie und bringt so seine Botschaft vor. In Landshut ist er als stehende Jünglingsgestalt gebildet, die in der Linken das Szepter hält (weggebrochen), mit der Rechten über seinen Körper hin auf Maria weist, ohne sich ihr zuzuwenden oder sie anzusehen. Es ist eine dem Typus der Portalplastik entnommene Figur. Das Ponderationsmotiv, die ganze Gestaltung des Körpers vom rechten Arm abwärts ist wiederum nah verwandt der Ecclesia in Straßburg.

Der Crucifixus gehört ikonographisch in jene Reihe sächsischer und norddeutscher Beispiele, die Goldschmidt[2]) zusammengestellt hat, und aus denen er mit Zuhilfenahme der Buchmalerei (Beispiele aus der französischen Plastik sind gerade aus dieser Zeit nicht erhalten) einen für Norddeutschland vorbildlichen französischen Kreuzigungstypus rekonstruiert, den er sogar auf Chartres lokalisieren zu können glaubt. Die Merkmale des von Goldschmidt aufgestellten französischen Typus, der zu Beginn des 13. Jahrhunderts den byzantinischen verdrängt, sind: „Das Übereinanderlegen der Füße, indem das rechte Bein energisch vortritt und mit herausgebogenem Knie den Fuß nach der anderen Seite hinübersetzt. Damit hängt zusammen die Aufhebung der Symmetrie der Schürzung. Der Knoten wird von der Mitte nach der Seite gerückt. An dieser Verknotungsstelle zieht sich naturgemäß der Stoff des Schurzes in die Höhe und das Knie wird dort freigelegt. Wenn dies an der Seite des gebogenen Beines geschieht, so wird damit zugleich die Beugung des Knies gezeigt und der Bewegungseindruck unterstützt. An der Seite der Schürzung hängt das gekürzte Stück glatt herab und wird durch den vorgehaltenen Oberschenkel noch getragen, während die größere Stoffmasse, die um das gestreckte Bein geschlungen ist, sich zu horizontalen Falten zusammenschiebt". All das kennzeichnet auch den Landshuter Crucifixus: Das Übereinanderlegen der Füße, die Verknotung des Schurzes an der Seite des vorgeschobenen Beines, die durch das Hinaufziehen der Stoffmasse bewirkte Freilegung des Knies, das Aufliegen des Stoffes auf dem Oberschenkel des vorgeschobenen Beines und das horizontale Gefältel über dem zurückgenommenen Bein. In konsequenter Durchführung dieser Motive steht der Landshuter Crucifixus dem von Goldschmidt rekonstruierten Vorbild sogar viel näher als die sächsisch-norddeutsche Gruppe. Der Gegensatz der Längs-

[1]) Mâle, die kirchl. Kunst des 13. Jahrh., übersetzt von Zuckermandel, Straßburg 1907, S. 286.
[2]) Das Naumburger Lettnerkreuz, Jahrbuch der preußischen Kstsamml., XXXVI (1915).

und Querzüge der Falten des Schurzes ist klarer betont, der diesen Gegensatz verwischende Überfall des doppelt zusammengelegten Schurzes fehlt, die Knotungsstelle findet sich richtig über dem vorgesetzten Bein. (Eine Inkonsequenz allerdings, die auf eine nicht ganz überwundene ältere Tradition schließen läßt, ist die ganz überflüssige zweite Verknotungsstelle vor der Mitte des Körpers. Auf das Fortleben einer älteren, heimischen Tradition weist auch der als Konsole benützte Kopf unter den Füßen des Gekreuzigten, der sich ganz ähnlich am Kruzifix in der Stiftskirche zu Innichen findet.) Ein weiteres Motiv, das von allen Stildifferenzen ganz abgesehen, den Landshuter von den sächsisch-norddeutschen Beispielen unterscheidet, ist die besondere Art des Übereinanderlegens der Füße: der rechte vorgehende Fuß ist so verdreht, daß die Ferse nach links, die Zehen nach rechts sehen, so daß die Füße in Kreuzform übereinandergenagelt sind. Ich finde Beispiele für diese Art der Nagelung in den von Goldschmidt für den französischen Kreuzigungstypus herangezogenen thüringisch-sächsischen Handschriftengruppen, in einer stark unter französischem Einfluß stehenden fränkischen Handschrift in München (clm 3900), in Glasgemälden der Kathedrale von Bourges[1]), von Fours und Le Mans. Vielleicht noch häufiger kommt sie später, um 1300 und im 14. Jahrh., in Frankreich und in den von Frankreich beeinflußten Gebieten vor. Ich nenne aus dem Gebiete der Straßburger Kunst den Crucifixus im Bogenfelde des mittleren Westportals des Straßburger Münsters, in dem davon abhängigen Tympanon des Südportales zu Wimpfen, in Glasgemälden in Straßburg und Freiburg[2]). So scheint auch dieses Motiv auf Frankreich zurückzugehen und den Landshuter Crucifixus einem unbekannten französischen Vorbild wiederum näherzustellen als die sächsisch-norddeutschen Beispiele. Daß dieses Vorbild eine Kreuzigung im Gebiete der Chartreser Kunst, ja vielleicht aus dem Umkreis des Modestiameisters, gewesen sein könnte, scheint mir folgende Überlegung wahrscheinlich zu machen: Es ist auffallend, daß der Ecclesiameister für den Johannes beim Weltgericht eine Geste verwendet (die Hand, die sich an die Wange legen will), die sonst als Geste der Trauer typisch ist für Maria oder Johannes unter dem Kreuz (vgl. Wechselburg, Freiberg). Sollte das nicht daher rühren, daß sein Johannes selbst eine Kopie eines Johannes unter dem Kreuz in Chartres ist? Könnte nicht ebensogut der Landshuter Meister dieses Chartreser Original kopiert haben wie die Figur in Straßburg? Die Beziehungen der Maria unter dem Kreuz in Landshut mit der Modestia in Chartres könnten auch so erklärt werden, daß die Maria dieser Chartreser Kreuzigungsgruppe, als Werk des gleichen Meisters, mit der Modestia eng verwandt war. Die Möglichkeit, daß die Landshuter Kreuzigungsgruppe unmittelbar auf ein Vorbild aus dem Umkreis des Modestiameisters zurückgehe, ist damit wenigstens nahegerückt.

Die angeführten Beziehungen ergeben ohne weiteres, daß der Landshuter

[1]) Martin et Cahier, La Cathedrale de Bourges, Pl. I u. IV.

[2]) Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Eine Darstellung der Entwicklung des Crucifixus vom repräsentativen Typus des 13. Jahrh. zu den Mystikerkruzifixen des 14. Jahrh. müßte erst noch Ursprung, Ausbreitung und Bedeutung dieses Motivs für die Gestaltung jenes Typus klarlegen.




Abb. 4. Maria und Johannes unter dem Kreuz.
Aufnahme des bayr. Landesamts für Denkmalpflege.




Abb. 5. Weibliche Heilige zu Seiten der Apsis.
Aufnahme des kunsthistorischen Seminars, Marburg.

Meister Chartres und Straßburg gekannt hat. Er war sicher ein Deutscher, vielleicht aus den bayrischen Gebieten. Die ganze etwas schwerfällige Derbheit seiner Formsprache und die erwähnten Merkmale einer altertümlichen Tradition lassen darauf schließen. Er wird neben dem Ecclesiameister in Chartres gearbeitet haben. Dort mochte er sich die Kreuzigungsgruppe, die Modestia, die Königin von Saba, Baldachine, ornamentale Details skizziert haben. Mit dem Ecclesiameister, oder von ihm gerufen, kam er dann wohl als Geselle nach Straßburg. Er muß dort mindestens die Ecclesia und Synagoge kennen gelernt haben. Die Errungenschaften des Ecclesiameisters sind nicht ohne Einfluß auf ihn gewesen. Sein Bestreben, die Glieder vom Körper zu lösen, sie frei agieren zu lassen (vgl. besonders die jugendlichen weiblichen Heiligen), worin er über die Gebundenheit Chartreser Figuren, wie der Königin von Saba, ja auch der Modestia, hinauskommt, hat er von Straßburg. Freilich ist es eine Veräußerlichung des den ganzen Körper erfassenden, wohl ausgewogenen Bewegungsmotives des Ecclesiameisters.

Von Straßburg wurde er dann nach Landshut gerufen, die Kapelle des herzoglichen Schlosses mit plastischem Schmuck zu versehen. Was entstand, steht weit unter seinen Vorbildern, so dekorativ es einst im ursprünglichen Raum gewirkt haben muß. Wohl ist den beiden weiblichen Heiligen eine gewisse Zierlichkeit und Lieblichkeit nicht abzusprechen; der Verkündigungsengel entbehrt nicht eines großen Zuges jugendlicher Schönheit. Aber doch ist überall ein schematisierendes Arbeiten fühlbar. Etwas Starres, Eckiges, manchmal geradezu Plumpes macht sich allenthalben geltend, besonders bei den aus dem schwerer zu bearbeitenden Holz geschaffenen Figuren. Nirgends ist die Feinheit, das Weiche und Fließende des Chartres-Straßburger Stils erreicht.

Zeitlich läßt sich die Tätigkeit des Kreuzigungsmeisters in Landshut nur annähernd festlegen, da die Datierungen für Chartres und Straßburg, auf die wir allein angewiesen sind, selbst schwanken. Clemen[1]) gibt für die Vollendung der Chartreser Portale 1230—40 an. Die Vorhallenfiguren müßten im Anschluß daran entstanden sein. Vöge[2]) rückt sie weiter hinauf; nach ihm müßten 1234 bereits die Vorhallenfiguren vollendet gewesen sein. Das würde zu der von Weise[3]) für die Straßburger Skulpturen vorgeschlagenen Datierung: gegen 1230, passen. Schmitt[4]) nimmt als Zeit für den Ecclesiameister und seine Werkstätte die Mitte der 30er Jahre bis zur Mitte des Jahrhunderts an. Für den Beginn der Tätigkeit des Kreuzigungsmeisters in Landshut muß danach ein Spielraum von Anfang der 30er bis Ende der 40er Jahre gelassen werden. Leider sind die Daten, die uns über die Geschichte der Trausnitz bekannt sind, viel zu spärlich und viel zu allgemeiner Natur, als daß sich aus ihnen eine genauere Festlegung der angegebenen Datierungen ermöglichen ließe. Die Gründung der Burg und der Siedlung am Fuße des Burgberges fällt in das Ende des 12. Jahrh.,

[1]) Studien z. Gesch. d. franz. Plastik, Ztschr. f. christl. Kst., V (1892) 239, 273.

[2]) A. a. O. S. 196f.

[3]) Ztschr. f. christl. Kst., XXV (1912) 97ff.

[4]) A. a. O. S. 116.

1183 wird der Name „Landshuota" bereits urkundlich genannt. Ludwig der Kelheimer weilte oft und gern auf der Burg. 1231 verlegte dessen Sohn Otto, nach dem Tode des Vaters, seine Hofhaltung von Heidelberg ganz in die Burg zu Landshut, wo auch Ludmilla, die Witwe Ludwigs, weilte, die 1232 Kloster Seligenthal in Landshut gründete. Man möchte gern annehmen, daß die Verlegung der herzoglichen Hofhaltung auf die Trausnitz den Bau der Kapelle, oder, wenn diese schon bestand, deren Ausschmückung unmittelbar nach sich gezogen habe, eine Annahme, die zu den frühen Datierungen von Chartres und Straßburg gut passen würde, vorläufig aber nicht bewiesen werden kann.

Spuren einer weiteren Tätigkeit des Kreuzigungsmeisters oder seines Einflusses auf das Kunstschaffen in Altbayern ließen sich nicht finden. Selbst sein Mitarbeiter oder Nachfolger in der Trausnitzkapelle, der Meister der Brüstungsfiguren, hat nichts von ihm angenommen. Der Meister der Brüstungsfiguren ist einer ganz anderen Schule Nordfrankreichs entwachsen. Er hebt die Fläche auf zugunsten der Tiefenbeziehungen, er bildet den Körper plastischer, den Stoff der Gewandung schwerer, die Falten voluminöser, Köpfe und Gesten individueller. (Die schlechte Erhaltung erschwert die Beurteilung der Brüstungsfiguren sehr.) Wie so oft an deutschen Bauwerken haben auch hier Vertreter zweier ganz verschiedener Stilrichtungen neben oder unmittelbar nacheinander gearbeitet. Eine Kontinuierlichkeit der Entwicklung im örtlichen Sinne besteht auch hier, wie meist im Deutschland des 13. Jahrh., nicht.



Abb. 6. Verkündigungsengel.
Aufnahme des kunsthistorischen Seminars, Marburg.



Abb. 7. Verkündigungs-Maria.
Aufnahme des kunsthistorischen Seminars, Marburg.

MITTELALTERLICHE PLASTIK IN KIRCHHEIM AM RIES UND IN DER FÜRSTL. ÖTTINGEN-WALLERSTEINSCHEN SAMMLUNG IN MAIHINGEN

Von ERICH WIESE

Mit 15 Abbildungen auf Tafel 65—71

Die Klöster Kirchheim und Maihingen, beide unweit Nördlingen auf ehemals Öttingen-Wallerstein'schem Gebiet gelegen, aber abseits von heutigen Hauptverkehrswegen, bergen eine ansehnliche Zahl für die Kunstwissenschaft beachtlicher Schätze, die bisher nur zum geringsten Teil weiteren Kreisen der Fachwissenschaft bekannt geworden sind.

Im folgenden werden davon einige wichtigere Stücke gotischer Plastik unter dem Gesichtspunkt der Materialdarbietung veröffentlicht. Denn eine vollständige Publikation, vor allem der Schätze der Maihinger Sammlung, sei es auch nur in Form eines aufzählenden Katalogs, dürfte unter den herrschenden Verhältnissen noch lange auf sich warten lassen.

KIRCHHEIM.

Klosterkirche.

ALLGEMEINE LITERATUR: Beschreibung des Oberamts Neresheim. Herausgeg. vom Kgl. statist.-topograph. Bureau (Paulus u. Paulus), Stuttgart 1872 S. 337ff. — P. Keppler, Württembergs kirchliche Kunstaltertümer, Rottenburg a. N. 1888 S. 247ff. — Derselbe, Das Kloster Kirchheim im Ries und seine Kunstschätze. Archiv f. christl. Kunst, Jahrg. 1892. — G. Grupp, Aus dem religiösen Leben des Rieses im Mittelalter. 2. Teil: Die ältesten Klöster des Rieses. Abschnitt 9: Die Zisterzienserinnen von Kirchheim.

1. STIFTERSTEINE. Im Chor hinterm Hochaltar.

a) Graf Ludwig III. von Öttingen († 1279)

Feinkörniger gelber Sandstein. H. ca. 217 cm, Br. ca. 100 cm. Reste alter Bemalung. Rüstung golden mit roten Vierpaßrosetten, Untergewand rot. Später braun überstrichen. Umschrift: Anno dni MCCCLVIII wart gelegt dis (stein an diser capel)le herre von otingen ligent.

b) Ludwigs III. Gemahlin Adelhaid von Hirschberg († 1274).

Feinkörniger gelber Sandstein. H. ca. 218 cm, Br. ca. 90 cm. Reste alter Bemalung. Kleid silbern mit roten Vierpaßrosetten. Haare, Schleier, Mantel golden, letzterer rot gesäumt. Später braun überstrichen. Umschrift: Anno domini MCCCLVIII wart gelegt dis s(tein an diser capel)le frawe von otingen ligent. [Die Ergänzungen nach „Beschreibung des O. A. Neresheim etc."].

Die Figuren sind nahezu vollrund gearbeitet und von äußerst lebendiger Wirkung. Sie wurden wohl aus Anlaß des Kirchenneubaus um 1360 gefertigt.

LITERATUR: Ungenügende Abb. nach Zeichnung bei Grupp a. a. O. Taf. IV. — J. Baum, Zur Kunstgeschichte des Rieses (im Rieser Heimatbuch, München 1922) S. 287ff.: Erwähnt. Vgl. 2.

2. GRABMAL LUDWIGS XI. VON ÖTTINGEN († 1430).

Grauer Kalkstein. H. ca. 218 cm, Br. 105 cm. Alte Bemalung: Mantel hellrot mit blauem Futter. Rüstung golden. Barett Hermelin[1]). Umschrift: Anno dni MCCCCXXX obiit generosus dns Lodwicus comes de Otingen, Sigismundi Romanorum magister curie, cuius anima requiescat in pace.

LITERATUR: S. o. Bei Baum a. a. O. erwähnt. — Dehio, Hdb., Süddtschl., 2. Aufl. Sowohl 1 als 2 erwähnt; mißverständlich die nochmalige Angabe bei der Stiftskapelle: „Bedeutende Grabdenkmäler: eines Grafen um 1340 (1430!), der Stifter um 1360". Diese Stücke sind unsere unter 1 und 2 genannten.

3. VESPERBILD. Auf dem Altar der Eingangskapelle.

Kalkstein. Vollrund. H. ca. 56 cm. Reste alter Fassung. Mantel war blau. Haar, Saum, Gürtel golden. Letzterer mit rotem, rautenförmig gekreuztem Linienmuster. Auch der Gewandsaum scheint eine rote Randlinie nach innen gehabt zu haben. Haar Christi bräunlich. Fassung des Inkarnats kaum ursprünglich. Kopftuch und Lendentuch haarfein geriefelt. Das ganze Werk von größter technischer Feinheit. Die Seitenwangen des Sitzes zeigen in Relief zwei einfache Kleeblattspitzbogen. — Ein rückseitig aufgeklebter Zettel trägt die Zahl 50. (Inv.?).

LITERATUR: Keppler a. a. O. „M. 16"; hält es für italienische Arbeit nach einem dortigen Original; wichtig ist, daß Keppler das Material untersuchen ließ. Die Mineralogen Wülfing und Andreä stellten fest, daß es sich um einen „45% kohlensauren Kalk enthaltenden Mergel von äußerst feinkörniger und homogener Beschaffenheit" handelt. Zahlreiche Reste von Foraminiferen wiesen ihn der Meeresmolasse tertiären Ursprungs zu. Es gäbe eine solche Menge von Molasse-Kalken und Molasse-Mergeln, daß nur durch ein großes Vergleichsmaterial von Dünnschliffen die Lokalität bestimmt werden könne. — Von einem schlesischen Hauptstück der Gruppe von Kalksteinwerken dieses Stils liegt gleichfalls eine Materialanalyse vor. Vgl. Schles. Vorzeit, Alte Folge II, 7ff. — Leider beweisen beide nur, daß vorläufig auf diesem Wege das Problem der Herkunft dieser Gruppe von Kalksteinwerken nicht zu lösen ist.

Etwa 1390, vielleicht früher. — Am Altar unseres Herrn Fronleichnam auf „dem vorderen Altar" war schon 1371 ein Kaplan tätig. — Unter den weggerissenen Gebäudeteilen befand sich auch die Fronleichnamskapelle. Vgl. Beschreibung des O. A. Neresheim S. 349 und 352.

Das Faltensystem steht dem der Pietà aus der Magdalenenkirche in Breslau nahe (Abb. bei Wiese, Schles. Plastik, Tfl. XXIII[2]). Es hat nicht mehr ganz den großen Zug der Hauptwerke der Gruppe, wie ihn das Maihinger Fragment noch aufweist. Vgl. 7.

4. CRUCIFIXUS.

Aus Kirchheim, seit 1890 in Maihingen: Inv. 790. Weiches Holz. H. ca. 160 cm. Fassung kaum ursprünglich. Lendentuch vergoldet.

LITERATUR: Keppler a. a. O.: „Tüchtig geschnitzt".

[1]) Die Nachprüfung der Maße und Bemalung der Grabsteine verdanke ich Herrn Pfarrer Zeller in Kirchheim.

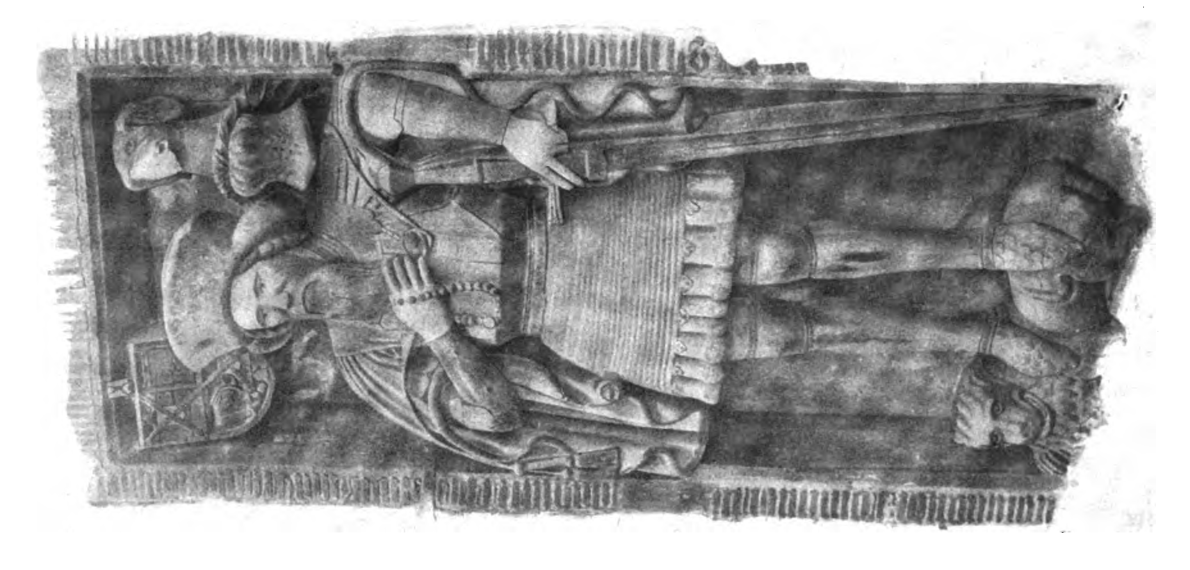


Abb. 2. Grabmal Ludwigs XI. von Öttingen.





Abb. 1. Stiftersteine. Kirchheim, Klosterkirche.



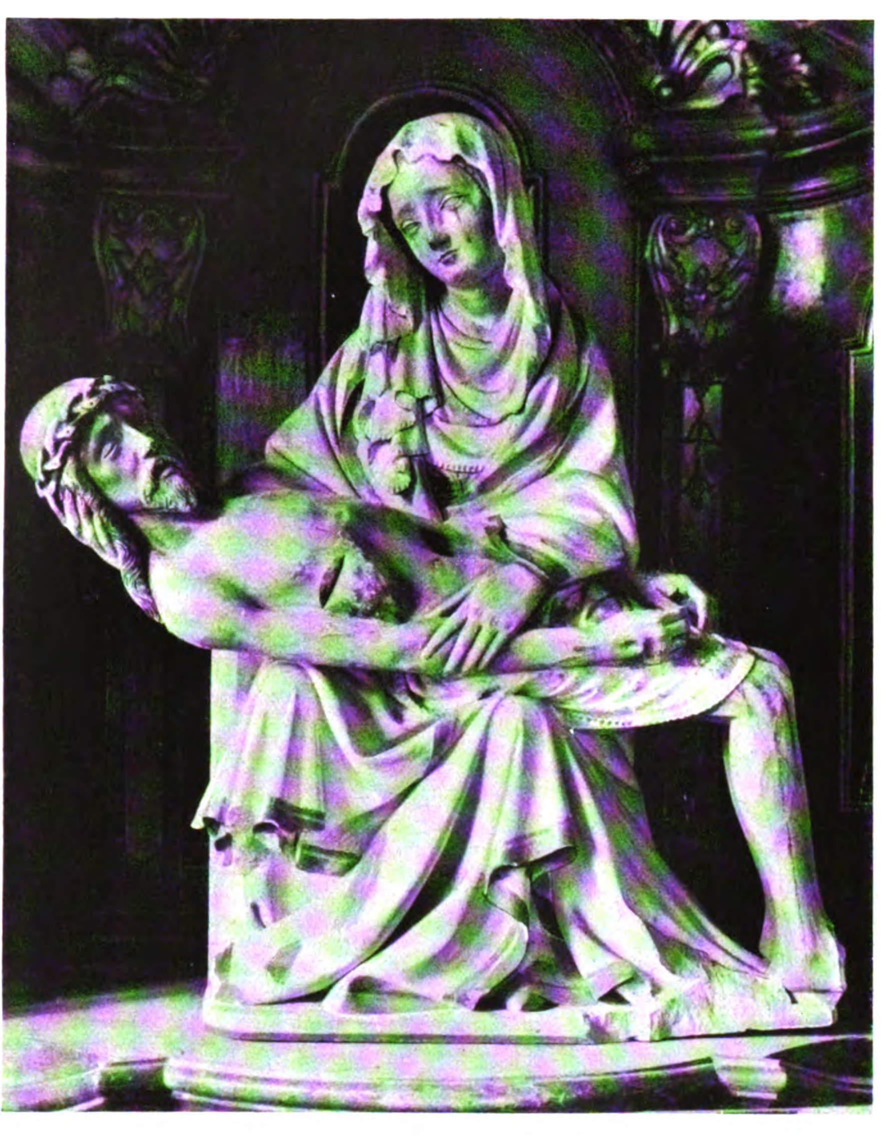


Abb. 3. Vesperbild. Kirchheim, Klosterkirche.

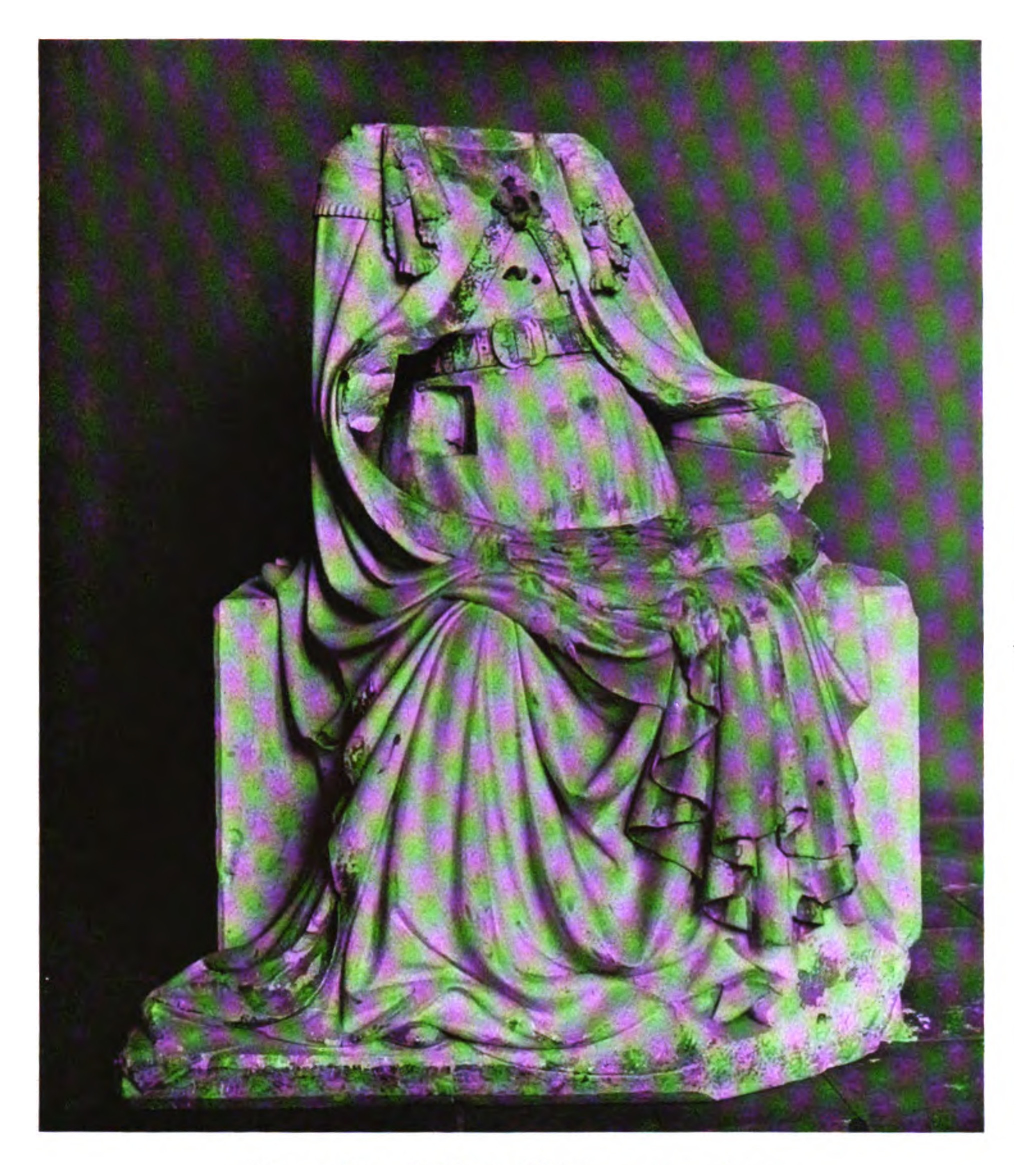


Abb. 7. Sitzende Maria. Maihinger Sammlung.

Tafel 66



Abb. 6. Heilige Sippe. Wallerstein, St. Anna-Kapelle.



Abb. 5. Marienkrönung. Kirchheim, Klosterkirche.

Um 1470. Das Antlitz, in der Untensicht von starker Wirkung, hat „niederländischen“ Typ. Vergleichbar in der deutschen Malerei etwa Wohlgemuts Crucifixus auf dem Hofer Altar (1465) oder auf der Tafel mit dem hlg. Bernhard vom Peringsdorfer Altar.

5. MARIENKRÖNUNG. An der Nordwand.

Zähes Holz (Birne oder Pflaume). Br. ca. 147 cm. Fassung wohl im 18. Jahrh. erneuert. Stanzmuster auf dem Teppich. Flügel der Engel fehlen.

LITERATUR: Keppler a. a. O. „Der Spätgotik angehörig ... Sowohl die Hauptfiguren als die teppichhaltenden Engel ermangeln feinerer Auffassung und Ausführung.“

Baum a. a. O. „ . . . das erhabene Bildwerk einer Krönung Mariä“. Um 1500.

Dehio a. a. O. „A. 15. Jh., bmkw.“

Um 1500. Fränkisch? Vgl. das Rebecksche Epitaph von Kraft.

6. HEILIGE SIPPE. Wallerstein, St. Anna-Kapelle.

Weiches Holz. H. 118 cm, Br. 108 cm[1]). Übermalt.

Herr Oberarchivrat Dr. Diemand, Wallerstein, machte mich auf eine Stelle der „Materialien zur Geschichte des Marktes Wallerstein, gesammelt von Dr. med. Franz Weckert“ († 1857) aufmerksam, die die Herkunft des Altars aus Kirchheim wahrscheinlich macht. Es heißt auf Pag. 53 des Ms. (im Ötting. Wallersteinschen Haus- und Familienarchiv in Wallerstein): „Altäre hat diese Kirche (St. Anna) bloß drei, den Hochaltar, welcher aus dem Kloster Kirchheim stammt und in einem guten Schnitzwerk den Stammbaum und die Geburt Christi darstellt, den St. Anna-Altar und . . .“. — Ein Stammbaum ist da; er geht von dem in der Predella liegenden Jesse aus; ist aber zumindest stark erneuert wie der Schrein auch. Eine Geburt Christi dagegen ist in St. Anna nicht vorhanden. Sollte die Sippe von dem erwähnten St. Anna-Altar herrühren? Oder liegt ein Irrtum Weckerts vor?

LITERATUR: Grupp a. a. O. S. 32: „Riemenschneiderschen Geist atmend“.

Um 1500. Die an Ort und Stelle allgemein verbreitete Ansicht, der Altar stehe Riemenschneider nahe, ist nicht zu begründen. Er ist wohl in Schwaben entstanden, wo die Sippenaltäre besonders zahlreich sind. Stilistisch nahe stehend scheint mir die geschnitzte Marienkrönung des Altars von Zeitblom aus Kilchberg, jetzt in der Stuttgarter Gemäldegalerie. Da aber Zeitblom Nördlinger war, ist diese Tatsache leicht zu erklären. Im übrigen ist Grupps Hinweis beachtlich, daß gerade in Kirchheim viele hlge. Sippen verehrt wurden (Jahrb. d. histor. Vereins f. Nördlingen etc. 1917, S. 91 und 1920/21, S. 32). Merkwürdig ist es, daß schon 1861 eine Kopie (Gips) des Werkes gleich zahlreichen anderen Kopien bekannterer Werke von Bischof Heinrich in der Ortenburg-Kapelle des Domes zu Passau aufgestellt wurde.

Außer den bei Keppler genannten Bildwerken sind in Kirchheim noch einige andere bemerkenswerte, u. a. eine gut erhaltene sitzende Madonna auf

[1]) Die Nachprüfung der Maße verdanke ich Herrn Fritz Haas jun. in Wallerstein.

der Frauenempore der Stiftskapelle. Einiges bei Keppler erwähnte fand ich nicht mehr. Die schöne Halbfigur der Madonna mit dem Kind auf der Mondsichel, aus dem Nebenaltar der Stiftskapelle, befindet sich jetzt im Pfarrhause, ebenso eine Beweinungsgruppe, die kürzlich neu gefaßt wurde.

MAIHINGEN.

Fürstlich Öttingen-Wallersteinsche Sammlung.

LITERATUR: Grupp, Fürst Ludwig von Öttingen-Wallerstein als Museumsgründer (a. a. O. 1917, S. 73ff.). Grupps Ausführungen sind vor allem deshalb von allgemeinem Interesse, weil sie die Geschichte einer Gemäldesammlung behandeln, die später in bayerischen Staatsbesitz überging und der manche berühmte Kostbarkeit der Galerien in München, Augsburg und Nürnberg angehörte. Die Plastik scheint den Bildern gegenüber von Anfang an mit weniger Interesse gesammelt worden zu sein, nur in dem Maß, wie man sie zur „altdeutschen" Kunst im romantischen Sinn zugehörig empfand. Daß gerade deshalb damals noch das Beste an Plastik zu haben war (und z. B. selbst in den fünfziger Jahren noch Riemenschneidersche Werke in Rothenburg verschleudert wurden), ist folgerichtig und wird durch die Qualität der alten Erwerbungen der Sammlung bestätigt. So erklärt es sich zugleich, daß viele gute Stücke, die sicher schon damals in den Rumpelkammern mancher zum fürstlichen Gebiet gehöriger Kirche zu finden waren, dort weiter dem Verfall entgegen gingen. Und noch heute ist z. B. in Kirchheim manches, was längst in Maihingen eine bessere Stätte verdient hätte.

7. SITZENDE MARIA.

Inv. 29. „Aus Solenhofener Stein. A. 16." — Kalkstein (Kreidemergel), weißer und weicher als das Material der Pietà in Kirchheim. H. ca. 78 cm. Kopf, Hände, Sockel- und Faltenteile fehlen. Vollrund, Sitz hinten gehöhlt. Merkwürdigerweise ist der Werkblock schon von Anfang an aus mehreren Stücken zusammengesetzt worden. Reste alter Fassung: goldner Gewandsaum mit Spuren von Blau. Die vom Kopftuch abwärts gehenden Rückenfalten des Mantels sind ganz in der Weise gebildet wie bei den sog. „schönen Madonnen" (Breslau, Thorn, Bonn, Wittingau usw.). Die Arbeit ist technisch von gleicher Feinheit wie die Kirchheimer Pietà, das Kopftuch ebenso geriefelt.

LITERATUR: Baum a. a. O. „Eine verwandte Arbeit (zur Kirchheimer Pietà) ist der Rest einer Krönung Mariä . . .; stilistisch verwandt erscheint auch eine Tonmuttergottes im nahen Dirgenheim. Ob alle diese Werke tatsächlich im Ries entstanden oder eingeführt sind, muß für das erste dahingestellt bleiben".

M. E. kann es sich nur um eine sitzende Maria mit Kind handeln, analog etwa der „oberbayrischen" im Germ. Mus. zu Nürnberg, Abb. 51 bei Wilm, Mittelalt. Plastik im Germ. Nat. Mus., München 1922. — Der nordeuropäische Ausgangspunkt der Gruppe von Steinbildwerken, der auch dieses Fragment unzweifelhaft angehört, scheint Südböhmen gewesen zu sein. Vgl. die betr. Kapitel in meiner „Schlesischen Plastik". Vgl. auch 3.

Um 1390, eher früher. Das Faltensystem dem der Breslauer Pietà aus St. Elisabeth nahe (Abb. bei Wiese, a. a. O. Taf. XXI[1]).

8. MADONNA MIT KIND.

Inv. 74. Weiches Holz. Halbrund, gehöhlt. H. ca. 120 cm. Reste nicht ursprünglicher Fassung.

Um 1460. Schwäbisch.

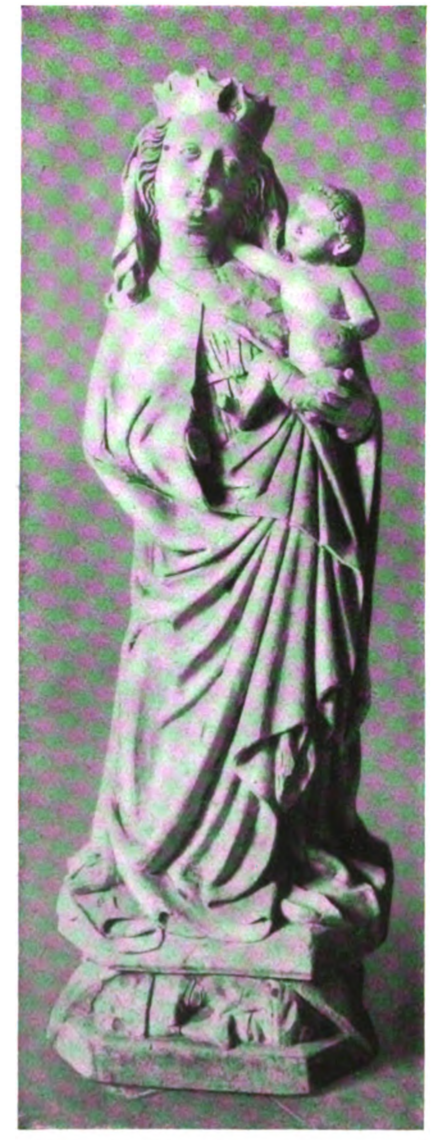


Abb. 8. Madonna.

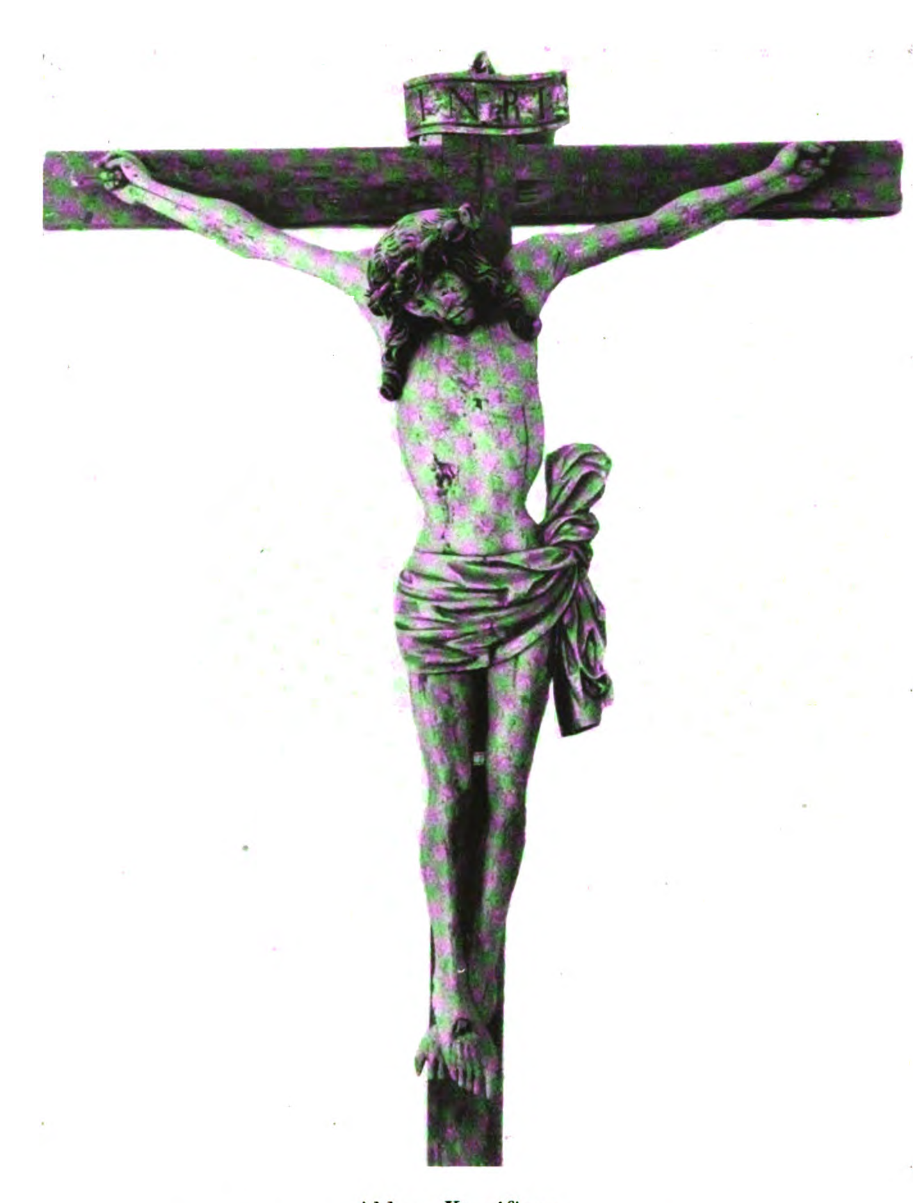


Abb. 4. Kruzifixus.
Fürstl. Öttingen-Wallersteinsche Sammlung in Maihingen.



Abb. 9. Johannes.



Abb. 10. T. Riemenschneider: Trauernde unterm Kreuz. Maihinger Sammlung.



Abb. 11. T. Riemenschneider: Kriegsknechte unterm Kreuz. Maihinger Sammlung.

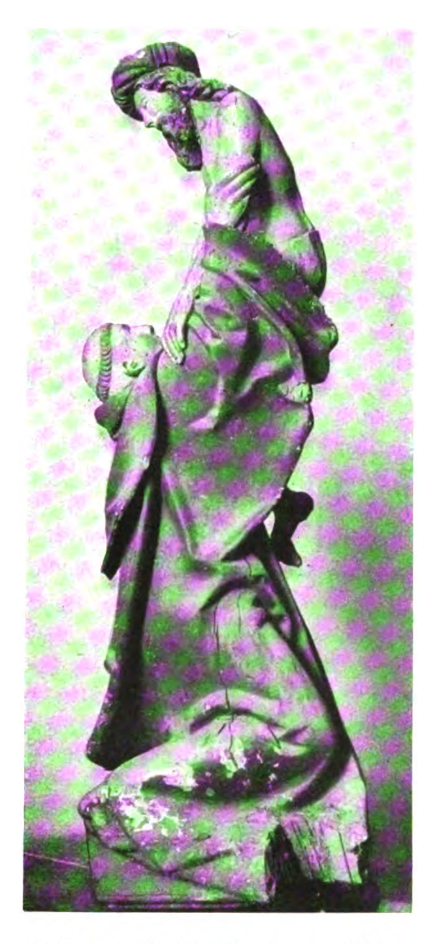


Abb. 13. St. Bernhard von Clairvaux. Maihinger Sammlung.



Abb. 14 u. 15. Zwei heilige Frauen. Maihinger Sammlung.



Abb. 12. Stammvater Jesse. Maihinger Sammlung.

9. JOHANNES.

Inv. 75. Weiches Holz. Vollrund. H. ca. 124 cm. Mehrere stark verwitterte Farbschichten. Die Krone ist offenbar spätere Zutat. Nach Haltung und Gesichtsausdruck (ausgezeichnet, die Abb. gibt kaum einen Begriff davon) kann es sich nur um einen Johannes unterm Kreuz handeln, kaum um einen Apostel aus einer Himmelfahrtsgruppe. Hände und Zehen des l. Fußes fehlen. Haar im Nacken perückenartig angeordnet.

Um 1460. Schwäbisch? Fast ein Vorklang Kraftscher Gestaltung.

10. JOHANNES UND DIE FRAUEN unterm Kreuz.

Inv. 18. Weiches Holz. Halbrund, gehöhlt. H. ca. 129 cm. Alte Fassung vorzüglich erhalten. Gewänder golden, Kopftücher weiß. Untergewänder blau, rot und (bei Johannes) grün. Inkarnat sehr hell, rosa gehöht. Zwischen dem Kopf des Johannes und dem der hintersten Frau ist ein weiterer Kopf herausgeschnitten.

11. PHARISÄER UND KRIEGSKNECHTE unterm Kreuz.

Inv. 17. Weiches Holz. Halbrund, gehöhlt. H. ca. 126 cm. Alte Fassung vorzüglich erhalten. Obergewand des Kaiphas [? Inschrift am unteren Gewandsaum] golden, Untergewand silbern, Kopfbedeckung rotgolden. Der r. Knecht gold- und rotgestreifte Hose, gelbbraune Stiefel. Mantel des linken rot mit silbernem Saum. Schild silbern. Kappe rot gefüttert, außen mit gelben, blauen und roten Zonen mit roten, weißen und gelben Mustern. Die Helme silbern. Inkarnat hellbräunlich, Bärte dunkler.

LITERATUR: G. A. Weber, Til Riemenschneider, 3. Aufl. Regensburg 1911 S. 221ff. „Die Gruppe (10) bekundet Ähnlichkeit mit der Detwanger Gruppe, doch verrät Abwechslung den Meister" (!). — „Weniger mutet die andere Gruppe von zwei Juden und drei Kriegsknechten an. ... In dieser Gruppe macht sich Gehilfenarbeit mehr geltend. Doch atmen beide Gruppen Riemenschneidersche Gemessenheit. Die Stimmung der Trauer hat jedoch beredten Ausdruck gefunden" (!).

Irgendwie wird vor diesen Gruppen die unmittelbare Nähe Riemenschneiders sofort fühlbar. Aber sie bedeuten in jeder Beziehung eine Übersteigerung seiner Fähigkeiten. Der seelische Zustand kommt in keinem Riemenschneiderschen Werke so unmittelbar und vom Formalen losgelöst zur Wirkung wie in der Maihinger Gruppe der Frauen mit Johannes. Diese Gruppe entspricht der Detwanger nahezu im Gegensinn, aber die Geradheit der Gestalten im Gegensatz zur konventionellen Biegung der Detwanger ist ebenso wie die Polychromierung ein bedeutsamer Unterschied. Im übrigen sind zu Riemenschneiderschen Werken auch im einzelnen viele Vergleichspunkte gegeben. So ist die Gewandanordnung der Maria der der Würzburger Neumünster-Madonna ganz ähnlich und der Kopftyp des Kaiphas tritt mehrfach bei R. auf. Aber alles ist ein gut Teil persönlicher gestaltet, als man es sonst bei R. gewöhnt ist. Die Erklärung dafür muß offen bleiben. Sollte R. sich in der Tat derart selbst überboten haben? Es ist letzten Endes anzunehmen. Denn es dürfte kaum einen Schüler gegeben haben, der über des Meisters Formenzauberei hinaus auch noch über eine stär-

kere Innerlichkeit gebot. — Die Maihinger Sammlung besitzt ein drittes Werk, das man ohne Bedenken Riemenschneider gibt: die unbemalte Gruppe von einer hlg. Sippe, deren Gegenstück nach London (South Kensington Museum) verschlagen wurde. Abb. bei Weber a. a. O. S. 221; besser im Katalog der „Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance" in München 1901, Kat. Nr. 197, S. 26; Abb. Taf. 2. — Höfle, Augsburg, phot. 1910/74.

Entstehungszeit der Gruppen: um 1500, eher später. Eine Erwerbung in Rothenburg ist nicht ausgeschlossen, da Fürst Ludwig dort Figuren kaufte. Das Inventar weiß nichts über die Herkunft.

12. WURZEL JESSE.

Inv. 24. Weiches Holz, gehöhlt. L. 96 cm. Reste der alten Fassung: Mantel golden. An den Ansatzstellen des Bartes dieser z. T. mit schwarzen Strichen gemalt. Inkarnat rötlich. Der Gürtel war mit sechsblättrigen eisernen Rosetten beschlagen, von denen zwei erhalten sind. — Aus der Predella eines Sippenaltars. Aus Kirchheim?

Um 1500. Veit Stoß-Schule.

13. DER HLG. BERNHARD.

Inv. 531. Weiches Holz. Vollrund. H. ca. 95 cm. Fassung größtenteils übermalt. Stark wurmstichig. R. Hand Christi und Sockel beschädigt.

Ein zweites Beispiel dieser Darstellung in der Plastik ist mir bisher nicht bekannt geworden. Vgl. den hlg. Bernhard vom Peringsdorferschen Altar des Michael Wohlgemut, im Germ. Mus. Nürnberg.

1. Drittel 16. Jahrh. Niederbairisch (?). Vielleicht aus einem Cisterzienserinnen-Kloster (Kirchheim?).

14. u. 15. ST. MARGARETHA (?) UND ST. BARBARA.

Inv. 19 u. 20. Weiches Holz. Halbrund, gehöhlt. H. 128 u. 129 cm. Fassung mehrfach [nur z. T.?] erneuert. Margaretha: Mantel golden, Futter grün, Untergewand rot, Ärmelpuffen weiß. Barbara: Mantel golden und weiß, Untergewand blau.

1. Drittel 16. Jahrh. Richtung des Veit Stoß.

* * *

Herrn Dr. Zoepfl und Herrn Verwalter Stümpfle in Maihingen bin ich für bereitwillige Unterstützung bei der Aufnahme des Materials zu Dank verbunden.

Den Abb. 1—9 und 13 liegen Aufnahmen des Verfassers, den Abb. 10—12, 14 und 15 solche der Fa. Hoefle, Augsburg, zugrunde.





Abb. 1. Simon Marmion. Teilstück aus dem einen St. Bertin-Flügel
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Abb. 2. Simon Marmion. Philadelphia, Sammlung John G. Johnson

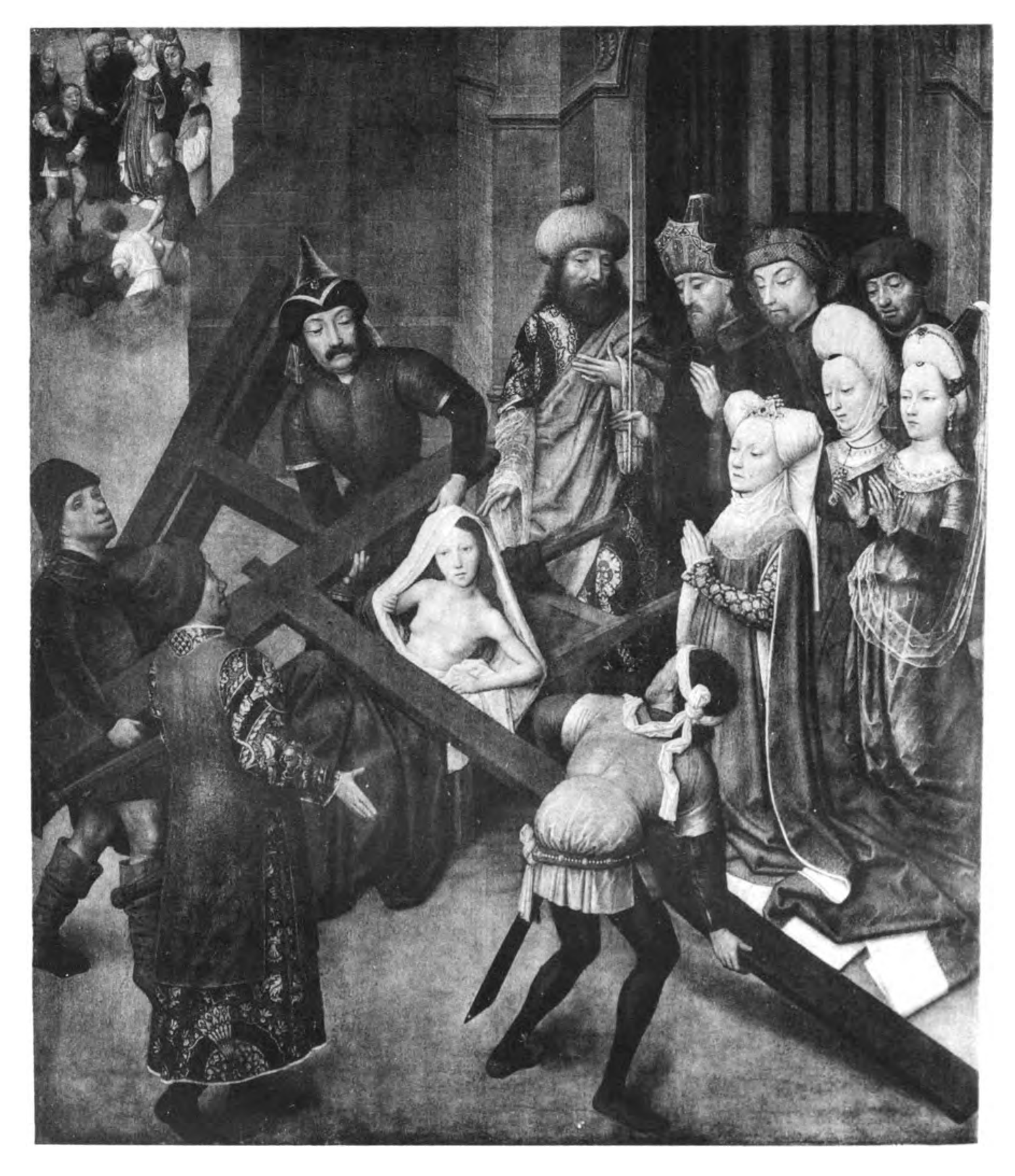


Abb. 3. Simon Marmion. — Die Auffindung des heiligen Kreuzes. Paris, Louvre.

EINIGE TAFELBILDER SIMON MARMIONS

Von MAX J. FRIEDLÄNDER

Mit 11 Abbildungen auf Tafel 72—78

Die Altarflügel von St. Omer sind 1905 aus Neuwied in das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gekommen, und seitdem ist —, was zuerst Vermutung war, in bezug auf Simon Marmion als den Autor dieser Tafeln, mehr und mehr Sicherheit geworden und Ausgangspunkt zu weiteren Ermittlungen. Von den Urkunden abgesehen, die von Ausführung des Altares in Valenciennes berichten, wo sich der, in Amiens geborene, 1454 in Lille auftauchende, Simon Marmion 1458 niederließ: der Stil der St. Bertin-Tafeln wurde in Buchmalereien wiedergefunden, und dadurch die Hypothese bestätigt, weil ja der Meister als der „prince d'enluminure" von Jean Lemaire in „la Couronne margueritique" gefeiert wird. Eine der den St. Omer-Bildern stilverwandten Handschriften, nämlich „les grandes chroniques de St. Denis", ist im Auftrage Guillaume Fillastres, des Abtes von St. Bertin, der 1459 den Altar seiner Klosterkirche stiftete, ausgeführt und dem Burgunderfürsten Philipp dem Guten geschenkt worden.

Dürfen wir in den Berliner Tafeln (vgl. Abb. 1), die das Leben des hl. Bertin ausführlich erzählen, ein Werk Simons aus der Zeit um 1458 erblicken, und bieten die von S. Reinach[1]) und namentlich von F. Winkler[2]) zusammengestellten Miniaturen eine reiche Anschauung, so hat es nicht an Versuchen gefehlt, Tafelbilder den St. Omer-Flügeln stilkritisch anzugliedern. Ein Aufsatz von Winkler („Belgische Kunstdenkmäler" herausgegeben von Paul Clemen, München, 1923 I S. 247ff.) berichtet über bisherige Erfolge dieser Bemühung, geht dabei aber stillschweigend hinweg über den Versuch, den Bredius 1907[3]) gemacht hat, in dem Altarwerke der Kirche S. Pietro Martire zu Neapel das zweite Hauptwerk Marmions nachzuweisen. Da ich den vielteiligen Altar in Neapel, der jedenfalls eingehende Beachtung verdient, nur nach den von Bredius veröffentlichten Abbildungen kenne, wage ich kein Urteil über diese Zuschreibung zu fällen.

Auf der Auktion René della Faille de Waerloos (Amsterdam 1903, Nr. 4) erwarb der Louvre eine Tafel (Abb. 3) mit der Auffindung des hl. Kreuzes, die, unter dem Namen „Thierry Bouts" im Versteigerungskatalog aufgeführt, von C. Benoit[4]) dem Meister Simon von Valenciennes gegeben wurde. Die Bestimmung, für die Winkler mit Entschiedenheit eintritt, steht über jedem Zweifel. Das Louvre-Bild ist ungefähr gleichzeitig mit den St. Bertin-Tafeln entstanden, denen es nach Art und Qualität sehr nahe kommt.

---

[1]) Gazette d. b. a. 1903, I, II — Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions (Fondation Piot) 1904, XI.

[2]) Jahrbuch d. pr. Ksts. 1913 S. 251 ff.

[3]) Bollettino d'arte, Roma I, fasc. VI S. 13ff.

[4]) Monuments et Mémoires (Fond. Piot) 1903 X S. 268ff. — Die Tafel mißt 68 gegen 59 cm und ist gut, wenn auch nicht in allen Teilen vollkommen, erhalten.



In die Sammlung John G. Johnson in Philadelphia[1]) ist aus der Sammlung Kums in Antwerpen eine Kreuzigung Christi (Abb. 2) gelangt, vor der Hulin de Loo als der Erste den Namen Marmion ausgesprochen hat. Dieses makellos erhaltene Bild soll aus der Abtei St. Omer stammen. Dadurch wird die stilkritische Bestimmung unterstützt. Ich glaube, ebenso wie Winkler, daß sie richtig ist.

Das Studium d'eser ruhigen und elegischen Kreuzigung bereichert unsere Vorstellung von der Tafelmalerei Marmions, macht sie beweglich und setzt uns in den Stand, weiter zu greifen und das „Werk" des Meisters zu vergrößern.

Die Galerie zu Straßburg besitzt zwei zusammengehörige Brustbilder des Schmerzensmanns (Abb. 5) und der Mater dolorosa (Abb. 4)[2]), die als „Rogier v. d. Weyden" verzeichnet, soweit ich sehe, Würdigung ihrer außerordentlichen Eigenschaften bislang nicht gefunden haben. Namentlich die völlig rein erhaltene Tafel mit der Gottesmutter enthält in Komposition und Linienführung so viel Anmut des gefühlstiefen, an Empfindsamkeit grenzenden Ausdrucks, daß daneben die vielen, demselben Typus angehörigen Andachtsbilder, wie sie namentlich in Löwen geschaffen worden sind, hart und formelhaft erstarrt erscheinen. Das geneigte, weich gerundete Antlitz ist vielfach gerahmt, durch den mit schwarzen Strichelchen ornamentierten Goldgrund, durch das dunkle, über den Hinterkopf gebreitete Gewand und durch das weiße, sauber geordnete, kunstvoll geschlungene Kopftuch, dessen oberste Lage mit gekräuseltem Rand endet und durch zwei Stecknadeln auf dem Vorderkopfe festgehalten wird. Die Linien der halb geöffneten Augen, der zart gebogenen Nase und des kleinen, leicht geöffneten Mundes sind melodisch geschwungen. Das Fleisch erinnert ein wenig an gedrechseltes Elfenbein, wenn auch das besondere Wesen jeder Materie, des Fleisches sowie des Leinenstoffes, unaufdringlich, aber mit zärtlich eindringender Beobachtung ausgedrückt ist. Die Tafel mit Christus befriedigt nicht in dem Grade wie die Madonnentafel, zum Teil sicherlich infolge minder guten Erhaltungszustandes. Eine etwas geringere Replik der Madonnentafel wurde in der Auktion Aynard 1913 verkauft (Nr. 67 des Auktionskatalogs „Albert Bouts" — 45,5×30 cm).

In der Sammlung Ph. Lehman zu New York wird eine Beweinung Christi bewahrt (Abb. 6) mit einem Wappen auf der Rückseite (Abb. 11), das von erlauchter Herkunft des Werkes berichtet, nämlich mit dem Wappen Karls des Kühnen und seiner Gemahlin Margarete von York, sowie den Initialen C. M. Die Tafel (ungefähr 40×25 cm) ist also nach 1468, dem Datum der Heirat, entstanden, und, wenn die Stilprüfung für Simon Marmion entscheidet, wird die Bestimmung erfreulich bestätigt durch den Umstand, daß Karl der Auftraggeber war, da ja Beziehungen zwischen dem burgundischen Hof und dem Miniaturmaler aus Urkunden bekannt sind. Gerade 1467 bis 1470, also gleich nach dem Ableben Philipps des Guten und zur Zeit der Verheiratung Karls mit der britischen Prinzessin, arbeitete Marmion an einem Gebetbuche für den Fürsten.

[1]) Katalog der Johnson-Sammlung Nr. 318 „Justus van Ghent (?)" (87×92 cm).

[2]) Nr. 52a, 52b, Photos Braun 44433, 44434 (je 43×29 cm).





Abb. 4. Straßburg, Museum

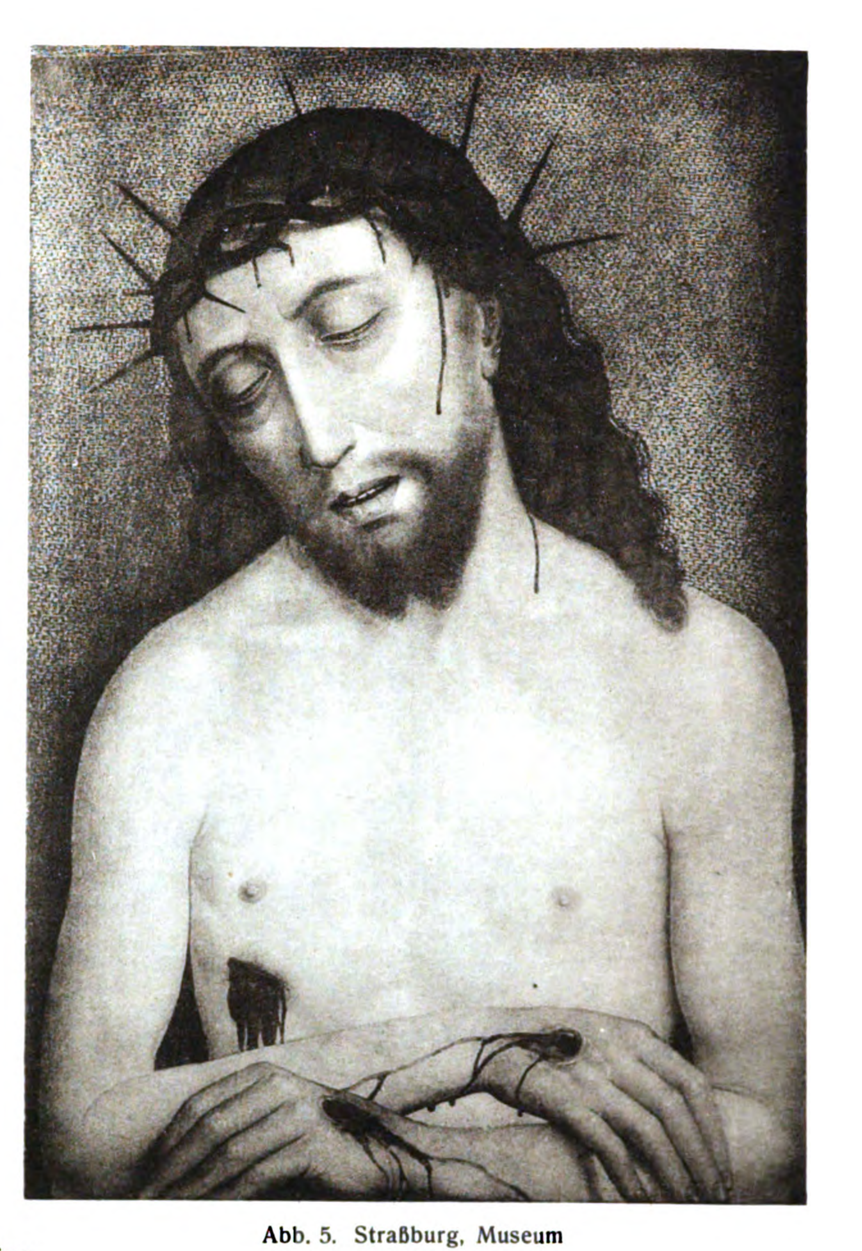


Abb. 5. Straßburg, Museum

Simon Marmion

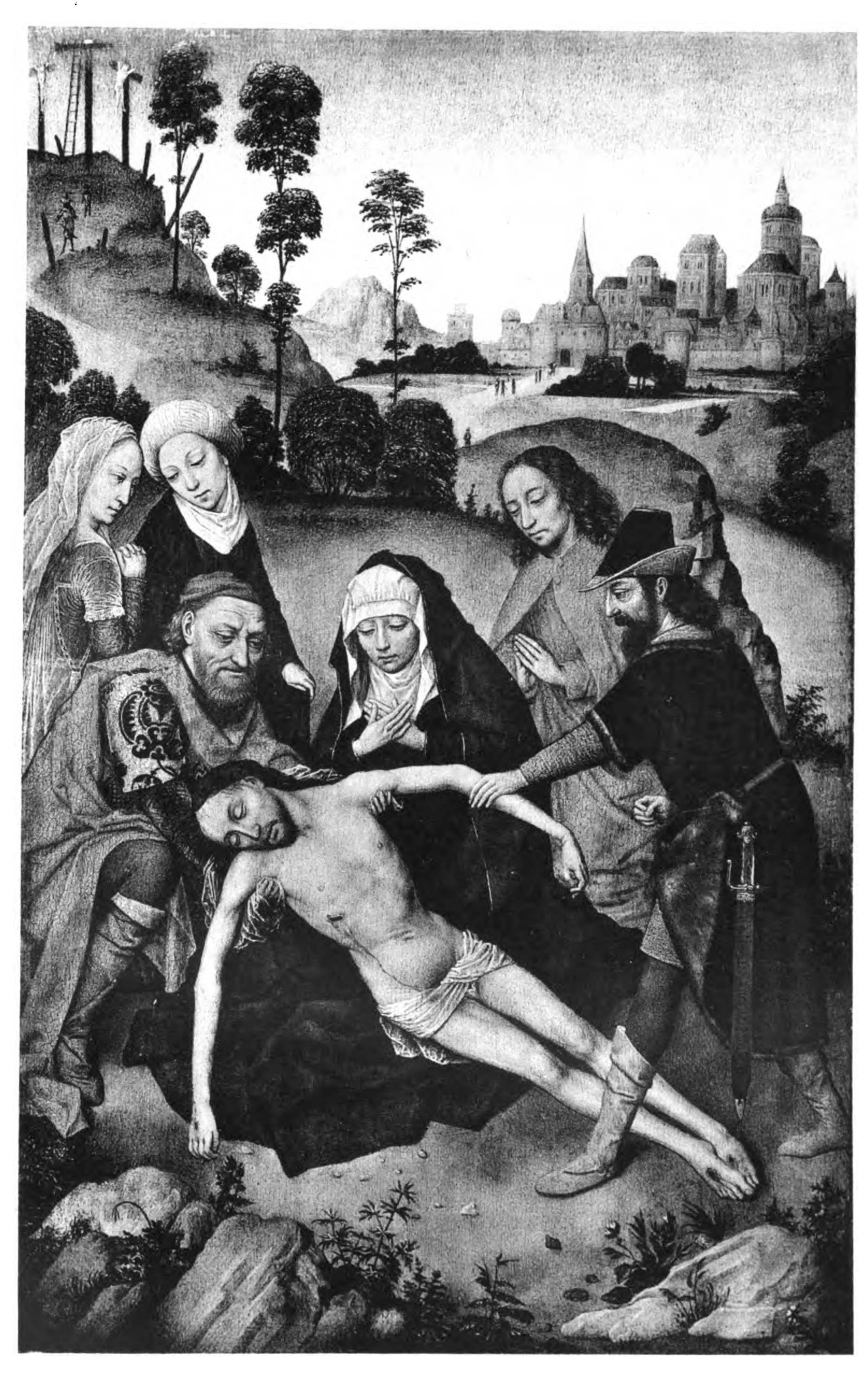


Abb. 6. Simon Marmion. New York, Sammlung Ph. Lehmann.

Die Figuren tragen ziemlich große Köpfe auf zierlichen, etwas puppenhaften Leibern. Helle, breite Wege winden sich um weich gerundete Hügel zu einer übermäßig turmreichen Stadt im Hintergrunde. Runde, strauchartige Bäume wechseln mit hohen dünnstämmigen. Der Ausdruck der Trauer ist beherrscht, Mitgefühl weckend, wenn auch nicht ergreifend. Die stille und bedächtige Formensprache meidet starke Ausladungen.

Da der Terminus post quem feststeht (1468), dieses Werk wenigstens ein Jahrzehnt nach den St. Bertin-Flügeln entstanden ist, bietet sich uns ein wertvoller Stützpunkt, die Entwicklung des Meisters zu begreifen.

Die linke Hälfte eines Diptychons, mit dem hl. Hieronymus in Kardinalstracht, der einen Kanoniker als den Stifter präsentiert (Abb. 7), war 1902 auf der Brügger Leihausstellung zu sehen (Nr. 101, Photo Bruckmann — 62½ × 45 cm). Damals war Mr. F. P. Morrell in London der Eigentümer, 1914 ging die Tafel in den Besitz John G. Johnsons in Philadelphia über, in dessen Katalog sie nicht mehr Aufnahme fand. Im Fenster hinter dem Donator ist ein Wappen erkennbar, das Weale als das der Familie Busleyden deuten zu können meinte (so in Weales Katalog der Brügger Ausstellung). Hulin (im Catalogue critique) widersprach dieser Wappendeutung. Er bestimmte das Bild in seinem Katalog als die Arbeit eines Brabanter Meisters vom Ende des 15. Jahrhunderts; mündlich aber schlug er später den Autornamen Simon Marmion vor, unter dem die Tafel nach Philadelphia verkauft wurde, nachdem auch ich für diese Bestimmung eingetreten war. Einiger Widerstand war zu überwinden, wie stets wenn ein Meister, dessen Gestaltungsweise in einem Figurenmaßstab uns vertraut ist, in einem anderen, gleichsam vermummt, auftritt. Die Köpfe sind ungefähr 15 cm hoch.

Den großen Köpfen ist mit kräftigen Schattenlinien eine unerwartete gerüsthafte Festigkeit verliehen. Das Auge des Heiligen, mandelförmig und schwermütig, schwingt sich wie das Auge der Straßburger Mater dolorosa. Die untere Grenzlinie des oberen Augenlides überschneidet das untere weit — der Schläfe zu. Der schmale dünnlippige Mund läuft scharf aus mit einem wahrhaft kirchenfürstlichen Leidensausdruck. Das eckig und kräftig gebaute Ohr hat ganz die Form, die aus vielen Köpfen in den St. Bertin-Flügeln bekannt ist. Das durchsichtige Chorhemd des Stifters rieselt schillernd über dunkeles Gewand, mit „malerisch“ reichem Effekte. Diese Lust an der Schilderung übereinander geschichteter Gewandstoffe äußert sich ähnlich, fast virtuos, in den St. Bertin-Flügeln, wo der Kanoniker hinter dem Donator ein weißes, fein gefältetes Übergewand trägt, und auch in der Beweinung Christi der Lehman-Sammlung, wo die eine der Frauen in dieser Art bekleidet ist.

Der Hinweis auf die Landschaft (vgl. Abb. 1) mag die Autorschaft Marmions am ehesten evident machen. Der Ausblick in der weiten Maueröffnung enthält nicht nur landschaftliche Formen, Bäume, Wege, Berge, die uns aus den Buchmalereien vertraut sind, sondern auch der Plan, die Ordnung der Glieder sowie die luftperspektivische Stufung mit der Tendenz, das Ferne recht fern erscheinen zu lassen, sind dem Meister eigentümlich. Zuvorderst, als repoussoir

wirkend, dunkle, geschlossene, runde, buschartige Gewächse mit gepunkteter Lichtzeichnung des Blattwerks, weiter hinten einzelne dünne, stangenartige Bäume und am Horizont kahles, hohes Gebirge, das in seiner kristallig kantigen Struktur, mit subtil strichelndem Farbenauftrag, in schwachen Gegensätzen von hell und dunkel, als fern und bestrahlt und steinig veranschaulicht ist.

Im Jahre 1910 lernte ich im Pariser Kunsthandel (Wildenstein) zwei Altarflügel (Abb. 8 u. 9) kennen — jetzt sind sie vermutlich in einer amerikanischen Privatsammlung —, die, nicht makellos erhalten, in einigen wundervollen Teilen Marmions würdig, seine Kunst von einer etwas anderen Seite zeigen als die anderen ihm zugeschriebenen Tafelbilder. Auf schmalen Feldern (ungefähr 55×30 cm) figurenreiche, bewegte Szenen, in sorgloser, etwas unklarer Erzählung und wirrer Komposition. Auf der einen Tafel (Abb. 8) vorn ein an den Marterstuhl gebundener jugendlicher Heiliger, auf den zwei Schergen einhauen, der eine mit einem Beil, der andere mit einem Hammer, darüber, dahinter, eine Gruppe von Reitern, in reicher fremdartiger Tracht, auf hochbeinigen tänzelnden Pferden, weiter oben lichte Hintergrundslandschaft. Auf der zweiten Tafel (Abb. 11) eine Richtstätte, an die eine Leiter gestellt ist, dabei in dichtem Gedränge zwei den Todesstreich erwartende Heilige, Kriegsknechte mit Keulen, Frauen und drei Reiter. Vorn liest ein vornehmer, in langes Brokatgewand gekleideter Mann in einem Buche, das ihm ein Engel hinhält. Die Proportionen der Figuren sind auffällig hoch, doch finden sich in Marmions Miniaturen solche Verhältnisse, wie auch die groteske Agilität, die hier hervortritt, dem Buchmaler nicht fremd ist.

Stilverwandt diesen Legendenszenen, die ich für verhältnismäßig frühe Arbeiten von Marmions Hand halte, aber schwer zu beurteilen wegen sehr schlechten Zustandes erscheint mir die Kreuzigung in der Corsini-Galerie zu Rom[1]) (Abb. 10). In den wenigen von Übermalung freien Teilen dieser Tafel glaube ich die Malweise Marmions deutlich zu erkennen. Die Landschaft mit der turmreichen Stadt im Grunde zeugt wiederum am bestimmtesten für den Autor.

Die Stiftertafel mit dem hl. Hieronymus bietet neben den St. Bertin-Flügeln die günstigste Vorstellung von Marmions Malkunst. Wahrscheinlich entwickelte er sich vom Buchmaler zum Tafelmaler und gewann an Festigkeit, Ruhe und Ernst. Mit seinem höfischen Geschmack, seiner spielerisch gefühlvollen, doch würdigen und preziösen Andacht zeichnet sich Marmion deutlich genug ab von seinen niederländischen Zeitgenossen. Verwegen wäre es, entscheiden zu wollen, vom Standpunkt der gegenwärtigen Erkenntnis, ob und wieweit seine Art als französisches oder halbfranzösisches Wesen zu betrachten sei. Wir müssen uns vor dem Trugschluß hüten, Eigenschaften für französisch zu halten, weil ein Meister sie zeigt, der eben wegen dieser Eigenschaften als Franzose gilt.

[1]) Dülberg, Frühholländer in Italien, Taf. 22. Utrechter Leihausstellung 1913, Nr. 46 (68×57 cm).



Abb. 7. Philadelphia, Sammlung John G. Johnson



Abb. 9. Amerikanische Privatsammlung.

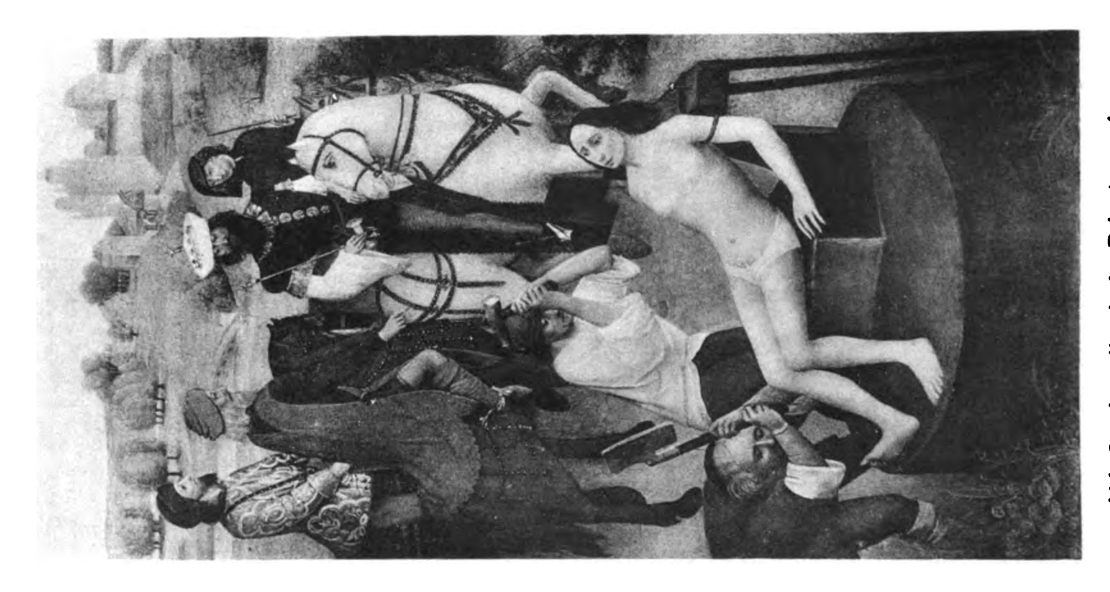


Abb. 8. Amerikanische Privatsammlung.

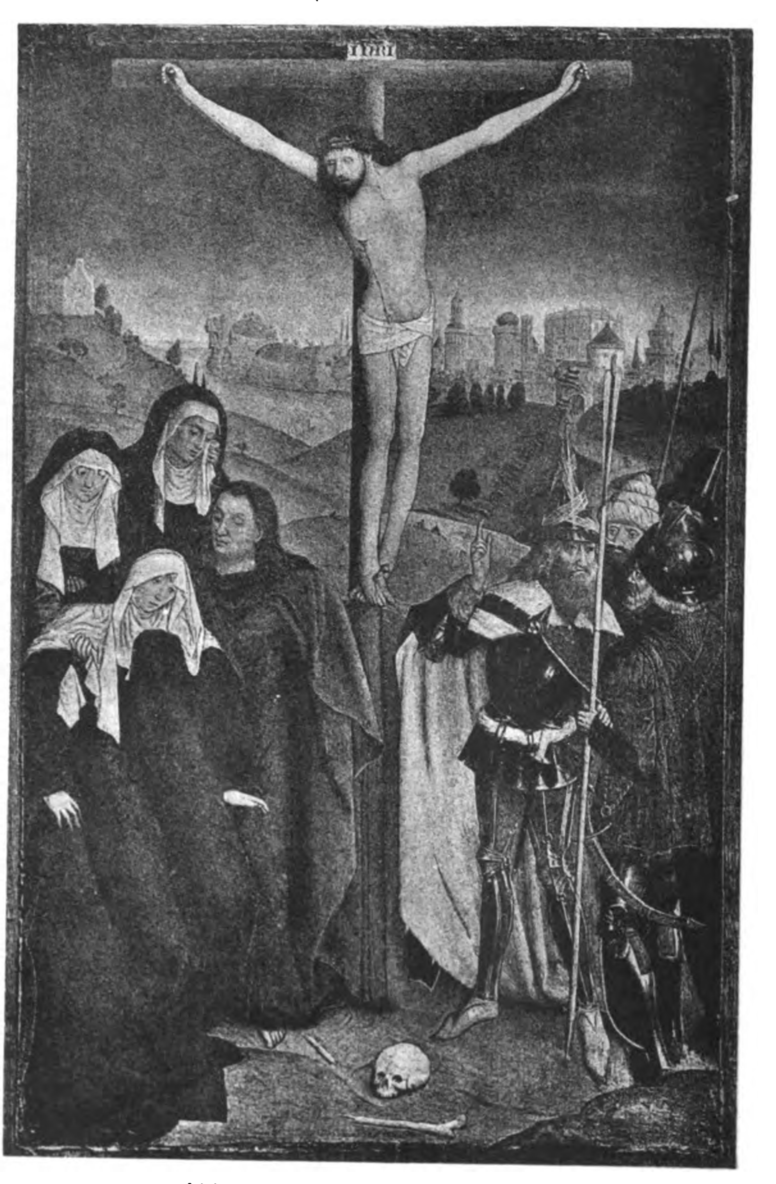


Abb. 10. Rom, Galerie Corsini

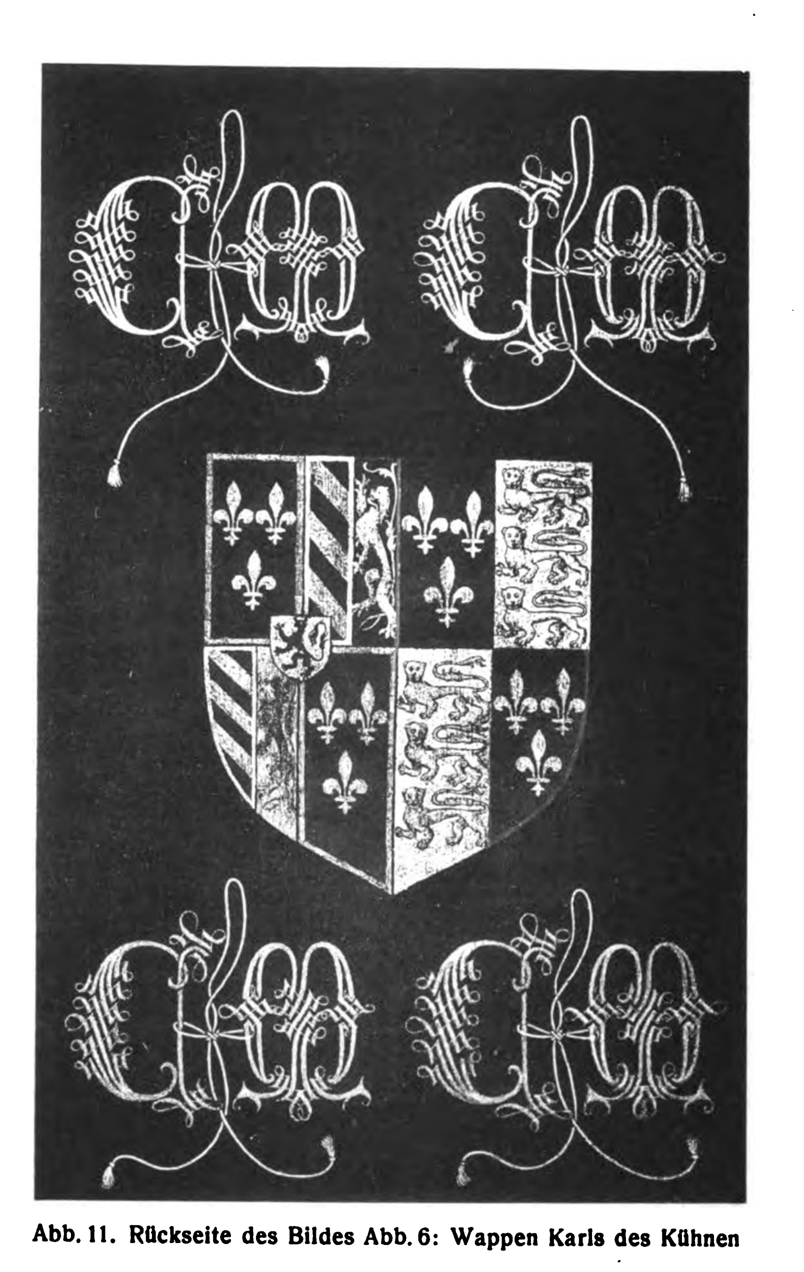


Abb. 11. Rückseite des Bildes Abb. 6: Wappen Karls des Kühnen

Simon Marmion

DIE DARBRINGUNGSMINIATUR DER HENNEGAUCHRONIK IN DER BIBLIOTHEK ZU BRÜSSEL

Von PAUL POST

Mit 2 Abbildungen auf Tafel 79—80

Eine Gattung von Miniaturen hat bisher im Zusammenhang nicht die Beachtung gefunden, die sie innerhalb der Buchmalerei und darüber hinaus verdient, die der sogenannten Darbringungsminiaturen, auf denen der Autor sein Werk dem Auftraggeber und Eigentümer überreicht. Dem Zugeständnis an die Eitelkeit und das Selbstbewußtsein beider Hauptträger in der Handschriftenproduktion dankt diese Gepflogenheit ihr frühes Aufkommen und stete Pflege. Bis mindestens ins 10. Jahrhundert reicht sie zurück (codex Egberti, Trier, Egbertpsalter in Cividale) und durch ständige Abwandlung des gleichen Themas im Laufe der Jahrhunderte wird sie zu einem geradezu idealen Paradigma der Stilentwicklung in der Miniatur. Vom erwachenden Realismus des 14. Jahrhunderts um seines Gegenwartscharakters willen lebhaft aufgegriffen und zum Reifen gebracht, erlebt die Blütezeit der französisch-niederländischen Buchmalerei in den beiden ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ihre reizvollsten und geistreichsten Lösungen[1]).

Für die Tafelmalerei, in deren Stifter- und Künstlerselbstbildnissen die alte Gepflogenheit weiter zu leben scheint, liegt ihr Hauptverdienst in der Eröffnung und Ausbildung der Bildniskunst überhaupt. Aber auch das in ständiger Wiederkehr reifende Kompositionsschema der Darbringung kommt der repräsentativen Malerei gelegentlich hoch zustatten. Wir sehen es noch wirken in einer Zeit, wo letztere sich im allgemeinen längst von der ins Rücktreffen geratenen Schwesterkunst emanzipiert hat, wie etwa in den Brüsseler Gerechtigkeitsbildern des Dirk Bouts. Man gebe der Knieenden auf der Tafel des Gottesurteils statt des glühenden Eisens nur ein Buch in die Hand und die Umwandlung zur Darbringungsszene, wie sie sich auf zahllosen Miniaturen abspielt, ist vollzogen.

Die Abhängigkeit der Tafel[2]) von einer bestimmten Miniatur, die hier einstweilen nicht nachweisbar ist, läßt sich in einem anderen Falle beibringen und verhilft hier vielleicht zu einer wichtigen Künstlerbestimmung. Ausgangspunkt und Gegenstand der Untersuchung ist die bekannte Darbringungs-

[1]) Wir denken etwa an die Pariser Handschriften der Christine von Pisa (ms. fr. 607 fol. 1, ms. 603 fol. 1, 81) und des Pierre Salmon (ms. fr. 23279 fol. 1 v°, 19, 53, beide abgebildet in Couderc, Album de portraits), in denen der Verfasser außer in der üblichen Überreichungsszene mit dem Eigentümer des Buches disputierend in verschiedenen Situationen dargestellt ist. Wir möchten auch die berühmte Titelminiatur des Gebetbuchs von Chantilly, die den Herzog von Berry beim Bankett im Gespräch mit einem Geistlichen zeigt, und endlich die Reiterminiatur des Turiner Gebetbuchs mit dem Grafen von Holland als geistreiche Wendung desselben Themas ansprechen.

[2]) Nach den bereits von Baldass nachgewiesenen Beziehungen von Bouts Christophorustafel zu einer Turiner Gebetbuchminiatur verstärkt sich der Eindruck, daß Bouts selbst der Buchmalerei nicht fern stand; s. L. v. Baldass: Ein Frühwerk des Geertgen tot Sint Jans usw. im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen in Wien Bd. XXXV S. 19.



miniatur der dreibändigen Hennegauchronik, eines der kostbarsten Blätter aus dem Nachlasse der Herzöge von Burgund in der Brüsseler Bibiliothek (Nr. 9243 fol. 1) (Abb. 1). Die den ersten der drei Bände schmückende Darstellung wird allgemein und entschieden mit Recht in das Vollendungsjahr der Handschrift 1446 gesetzt[1]). Die neue kompositionelle und inhaltliche Gestaltung des Themas allein, die alsbald zu einem gemeingültigen, häufig kopierten Schema wird[2]), verrät einen selbständigen und bedeutenden Künstler. Wir sind Zeugen einer feierlichen Audienz am burgundischen Hofe, die anscheinend unter peinlicher Beobachtung des bekanntermaßen sehr strengen burgundischen Hofzeremoniells geschildert wird. Herzog Philipp der Gute empfängt in seinem Kabinett unter einem Baldachin stehend, das Würdezeichen in der Rechten, Jean Wauquelin, den sich kniefällig nahenden Verfasser des Werks. Unmittelbar hinter dem Herzog haben die höchsten Würdenträger Aufstellung genommen, unter denen, dem Herzog zunächst, unschwer der Kanzler Rollin zu erkennen ist. Die Bekanntschaft seines Nachbars in geistlicher Tracht werden wir an späterer Stelle machen. Gegenüber stehen versammelt die Ritter des goldenen Vließ unter Anführung des noch knabenhaften Grafen von Charolais, Philipps Thronerben und Sohn, des späteren Karls des Kühnen.

Die ungemein lebendige Schilderung des Vorgangs wird mit höchster zeichnerischer und farbiger Delikatesse in leuchtend hellen Farben vorgetragen. Sie überragt nicht nur turmhoch die zahlreichen, zeitlich erheblich späteren Miniaturen der Handschrift, sondern steht überhaupt innerhalb der schon damals stark ins Handwerkliche verebbenden Produktion ganz vereinzelt da. Namentlich die höchst charakteristischen, bildnismäßigen Köpfe deuten trotz der schlechten Erhaltung und starken Überarbeitung des Blattes[3]) auf einen Künstler ersten Ranges.

Von Waagen ist nun bereits auf Grund enger stilistischer Beziehungen zum Antwerpener Sakramentsaltar, die er zu erkennen glaubte, Rogier von der Weyden als Meister genannt[4]); doch hat seine Zuweisung in der Folge nur eine teilweise Zustimmung, vereinzelt schroffe Ablehnung erfahren[5]). Die jüngste Forschung verhält sich reserviert dazu[6]) oder ignoriert sie ganz[7]).

Mir scheint mit Unrecht. Die Beziehungen der Miniatur zum Sakramentsaltar (Abb. 2), auf denen sich Waagens Bestimmung gründet, lassen sich zunächst einmal um eine ganze Reihe von Zügen bereichern und eindringlicher

[1]) Vgl. Winkler, Der Meister von Flemalle und Rogier van der Weyden 1913 S. 115 Anm. 1.

[2]) Zusammenstellung bei Durrieu, La miniature flamande 1922 S. 52.

[3]) Durrieus Angabe, daß nur der Kopf des Herzogs die ursprünglichen Züge aufweist, scheint uns indessen übertrieben. Durrieu a. a. O.

[4]) Waagen, Kunstblatt 1847 S. 147.

[5]) Roulens. Gaz. archéolog. 1883 S. 317. — R. einziger sachlicher Einwand, daß die Maler in Öl nach den Zunftsatzungen der Zeit nicht zugleich Miniaturen malen durften, wird durch zahlreiche Beispiele wie namentlich die einwandfrei nachgewiesene Betätigung der Brüder van Eyck im Turin-Mailänder Gebetbuch widerlegt.

[6]) Durrieu a. a. O.

[7]) Winkler a. a. O. Max. I. Friedländer, Von Eyck bis Breughel.



Abb. 1. Brüssel, Bibliothek Ms. nr. 9243, fol. 1. (Hennegauchronik)

gestalten. Wenn Waagen auf die Identität des Geistlichen der Darbringung (neben Rollin) mit dem der Mitteltafel in Antwerpen hinweist, so dürfte hier eine Verwechslung vorliegen. Der Priester in Bischofsmütze im Mittelgrund des linken Flügels ist augenscheinlich gemeint. Die völlige Identität der Züge hat zur Bestimmung der Persönlichkeit geführt. Es ist der Bischof von Tournay, Jean de Chevrot, der Stifter des Sakramentsaltars, dessen Wappen auf dem Rahmen des Bildes mehrfach wiederkehrt[1]). Zu dem wertvollen persönlichen Zusammenhang zwischen beiden Werken, den diese Figur also herstellt, gesellen sich zahlreiche motivische und stilistische Beziehungen, von denen nur die auffallendsten genannt seien. Der auf dem linken Altarflügel ganz am Rande stehende Mann findet in Beinstellung und Haltung sein getreues Spiegelbild in dem am entgegengesetzten Rande postierten Goldenen-Vließ-Ritter der Miniatur, und gleichfalls im Gegensinne kehrt fast wörtlich der im Mittelgrunde desselben Flügels nach rechts schreitende Knabe im Grafen von Charolais wieder. Auch die Morellische Methode versagt nicht, wenn man einen Blick auf die Behandlung der feingliedrigen Hände in beiden Bildern wirft. Man halte etwa die nervös zuckende hängende Rechte des Herzogs mit der der zusammenbrechenden Maria zusammen, die buchhaltende Hand des Wauquelin und der hockenden Frau rechts! — Voll hat, um dies noch hinzuzufügen, auch zwischen dem Rollin der Miniatur und dem des Beauner Altars solche Ähnlichkeit gefunden, daß er das Blatt der Hennegauchronik als Arbeit eines Kopisten in Rogiers Werkstatt angesprochen hat[2]). Da der Sakramentsaltar nach Winklers wohl zutreffender Datierung in der ersten Hälfte der 40er Jahre[3]), aus kostümlichen Gründen sicher gleichfalls vor der Miniatur entstanden ist, wäre trotz der engen stilistischen Beziehungen auch hier ein solches Verhältnis zu erwägen, obwohl dem die u. E. mindestens gleiche, wenn nicht höhere Qualität der Miniatur widerspricht.

Bisher unbeachtet gebliebene Beziehungen zu einem gesicherten Spät- und Hauptwerk Rogiers, dem Kolumbaaltar, dürften nun diese Auslegung hinfällig machen und die Zuweisung an den Meister besiegeln.

Die Verwandtschaft des Vorgangs, eine Huldigung und eine Darbringung, liefern die Vorbedingung für die auffallend ähnliche Behandlung ihres kompositionellen Aufbaus. Auf beiden Darstellungen vereinigt sich ein nach links Kniender, hier mit Maria und Kind, dort mit dem Herzog und der vermittelnden Gestalt des Grafen von Charolais, zur Mittelgruppe, beschlossen in einem nach links schräg ansteigenden Dreieck. Die Verlegung des inhaltlichen und räumlichen Schwergewichts nach links (in der Gestalt der Madonna und des Herzogs) läßt auf dieser Bildseite übereinstimmend nur einer auf wenige Personen beschränkten Vordergrundgruppe Raum, der auf beiden rechten Bildhälften eine nach der Breite wie nach der Tiefe entwickelte Massenentfaltung entspricht.

[1]) Catalogue descriptif. Antwerpen 1911 S. 379f.

[2]) Voll in einem Heft der Süddeutschen Monatshefte.

[3]) Diese Datierung wird bestätigt durch den Vergleich der Züge des Jean de Chevrot auf beiden Bildern, von denen die der Miniatur vielleicht ein wenig älter erscheinen.



Doch nicht nur einzelne verwandte Klänge werden angeschlagen, es ist die gleiche Melodie. Der goldene Vließ-Ritter am rechten Bildrand, der bereits sein Spiegelbild am Sakramentsaltar fand, kehrt auf dem Münchener Bild zum dritten Male fast wörtlich und im gleichen Sinne wieder im dritten der heiligen drei Könige. Am gleichen Platze hier wie dort schließen sich beide unmittelbar dem Knienden an und vertiefen, mit der Mittelgruppe zusammen betrachtet, den Eindruck weitgehendster Übereinkunft.

Als kleiner gemeinsamer Zug sei noch auf die Wiederkehr des Windspiels hingewiesen, an dessen Platz auf der Miniatur vor dem Knienden der Hut gelegt ist, und das wie ein Signum des Meisters auch auf dem Sakramentsaltar im linken Flügel nicht fehlt.

Die Priorität der Miniatur schließt hier die Möglichkeit des Kopistenverhältnisses, wie es gegenüber dem Sakramentsaltar zu erwägen war, aus. Mit zwei Werken Rogiers, einem frühen und einem späten, durch zahlreiche Fäden aufs engste verflochten, von denen einige durch alle drei Arbeiten liefen, würde eine Heraustrennung, wie uns dünkt, das ganze sinnvolle Gewebe gefährden. Die Darbringungsminiatur der Hennegauchronik ist von Rogiers eigener Hand. Dieser einstweilen einzig dastehende Fall seiner Betätigung als Miniaturmaler mag tatsächlich eine Gelegenheitsarbeit geblieben sein, die ihre hinreichende Erklärung im Auftrage selbst findet. Bei der Brüsseler Miniatur handelt es sich, wie wir sahen, in Wahrheit um ein ausgesprochenes Bildniswerk des burgundischen Hofes. Von nicht weniger als vier der Dargestellten lassen sich andere Bildnisse Rogiers nachweisen, nämlich von dem Herzog, seinem Sohn, dem nachmaligen Karl dem Kühnen[1]), dem Kanzler Rollin in allbekannten Bildern und endlich, wie wir sahen, auch vom Jean de Chevrot. Was lag näher, als diesem offiziellen Porträtisten der burgundischen Hofgesellschaft die Ausführung der Miniatur zu übertragen!

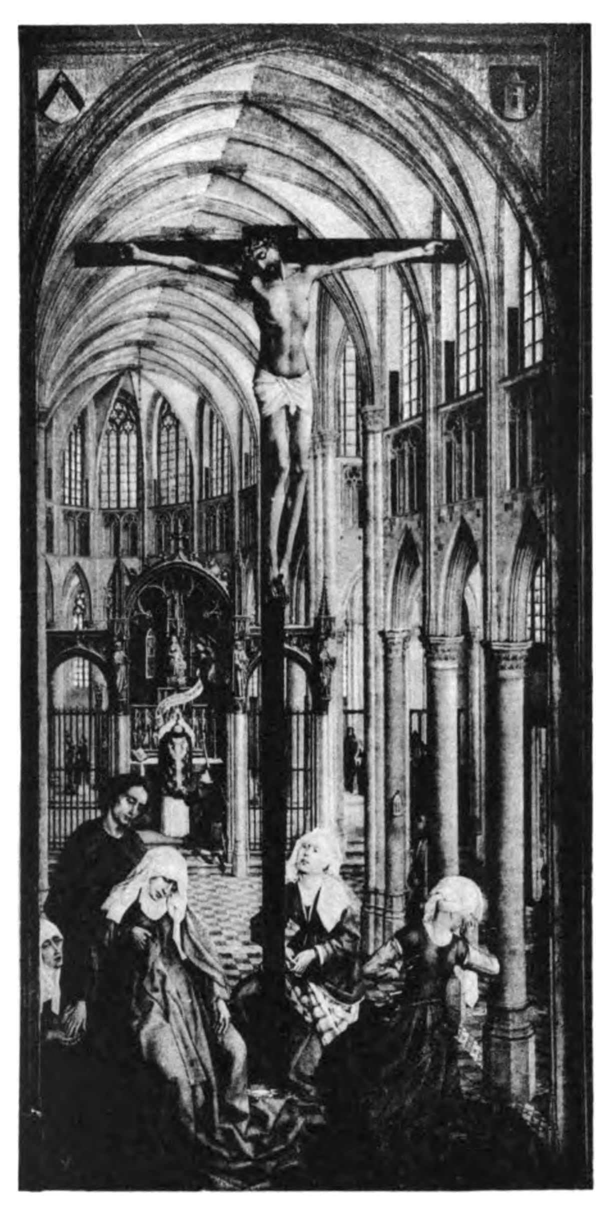
Die aufgedeckten Beziehungen zu Rogiers Hauptwerk, dem Kolumbaaltar, sichern dem interessanten Blatt, obwohl außerhalb seines eigentlichen Schaffensgebiets liegend, demnach auch im Rahmen der Gesamtentwicklung des Meisters einen wichtigen Platz, ähnlich dem der Turiner Gebetbuchminiaturen bei Hubert van Eyck. Auch der Meister der Münchener Anbetung scheint die erste Anregung zu der Komposition seines bedeutendsten Monumentalwerks im bescheidenen Rahmen einer Bilderhandschrift an einer Darbringungsminiatur erfahren zu haben.

[1]) Hierzu möchte ich auch trotz Winklers entschiedener Ablehnung den letzten der drei Könige auf dem Kolumbaaltar rechnen. Die zeitgemäße Haartracht aus dem Anfang der 60er Jahre stempeln gerade diesen Kopf als Bildnis, die ausgesprochenen Züge dieses französisch-portugiesischen Mischtypus stimmen namentlich in Nasen- und Mundbildung mit dem Berliner Bildnis überein. Nicht ganz so überzeugend ist die Identifizierung des ersten knienden Königs mit Philipp dem Guten, obwohl auch sie große Wahrscheinlichkeit für sich hat.





1,20×0,63



2,00×0,97



1,20×0,63

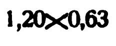


Abb. 2. Rogier van der Weyden, Sakramentsaltar — Antwerpen, Museum

ZUR INTERPRETATION VON DÜRERS MELANCHOLIE

Von HEINRICH WÖLFFLIN

Ein bekannter Psychiater, der sein Auge ganz besonders für das äußere Krankheitsbild erzogen hat, antwortete mir auf die Frage, ob er bei der Frau von Dürers Stich der „Melancholie“ Symptome einer bestimmten psychischen Erkrankung feststellen könne, mit einem glatten „Nein“. Selbst wenn jemand einen ausgesprochenen Melancholiker zeichnen würde, so könnte man immer noch nicht sagen, ob dieser Mensch krank sei oder nur traurig aus einem bestimmten Anlaß. — Bekanntlich gehen die Erklärungen der „Melancholie“ Dürers weit auseinander, es ist geradezu Entgegengesetztes aus ihr herausgelesen worden, das hängt aber nicht mit dieser Schwierigkeit der äußerlichen Diagnose zusammen, sondern nur mit einer mangelhaften Auffassung dessen, was da ist und was deutlich genug sprechen sollte. Gewiß bietet der Stich in manchen Einzelheiten Schwierigkeiten, die noch nicht aufgelöst sind, aber was das Hauptmotiv betrifft, so sollte nun doch endlich eine Einheit der Meinungen erreicht werden können bei Leuten, die guten Willens sind. Das Geschlecht der unbelehrbaren Haeretiker wird freilich nie aussterben und die „Melancholie“ wird immer ein beliebter Tummelplatz für Deutungen bleiben, die das anschaulich Gegebene ebenso ignorieren wie sie für den geistigen Stil eines Zeitalters ohne Empfindung sind. — Ursprünglich war geplant, diesem Aufsatz einen größeren Umfang zu geben. Der Plan ist fallen gelassen worden. Wir beschränken uns auf Weniges.

I.

Was unmittelbar aufgefaßt wird, ist das Bild einer Frau, die mit tiefbeschattetem Antlitz auf niedriger Stufe kauert, die Knie hochgezogen, den Kopf schwer auf die unterstützende Hand gelegt. Die andere Hand hält mechanisch einen halboffenen Zirkel. Die Frau blickt ins Leere, obwohl ein geometrischer Steinkörper, auffallend durch Form und Größe, ihr eigentlich als Blickobjekt gegeben zu sein scheint. Er steht so beherrschend im Bild, daß man die Frau und den Block zunächst aufeinander bezieht wie Subjekt und Objekt, um dann erst gewahr zu werden, daß die Verbindung durchschnitten ist. In bestimmterer Form ist dasselbe Motiv zur Darstellung gebracht in der Kugel auf dem Boden: für ein Auge des 16. Jahrhunderts war es selbstverständlich, sie mit dem Zirkel zusammen zu sehn, Zirkel und Kugel gehören zueinander, aber hier ist sie dem Schoß entrollt, das Messen hat aufgehört. Ebenso liegen ungenützt eine Anzahl von Werkzeugen herum und zwar so unordentlich, daß selbst wir Modernen, die wir an ganz andere Grade von Unordnung gewöhnt sind als die Alten, das Unbehagliche empfinden. Für die Zeitgenossen Dürers muß die Disharmonie noch viel empfindlicher gewesen sein. Wir bemerken auch, daß die Haare der Frau aufgelöst, in wirren Strähnen, herunterfallen. Ihr Tun ist eingestellt. Nicht daß sie, müde geworden, die Hände in den Schoß legte, noch lebt ein Wollen



in ihr, die Faust ist kräftig geschlossen und die großen Augen blicken fest, aber es ist kein freudiges Wollen, sie steckt in einem Zustand tiefen Unbehagens. Kennzeichnend ist weiter der schwer gebaute Körper, man ist versucht, ihn schwerblütig zu nennen, ein Eindruck, der weder durch die Flügel noch durch den Kranz gemildert wird: die Flügel bringen zum Ausdruck, daß es sich hier um eine Personifikation handelt (das verstehen wir auch heute noch), der Kranz von bittersüßem Nachtschatten aber scheint damals allgemein als Symbol der Einsamkeit gegolten zu haben: die Melancholie flieht den Verkehr mit den Menschen[1]). Für Schlüssel und Beutel der Frau gibt eine handschriftliche Notiz Dürers die Erklärung, sie bedeuteten Reichtum und Macht. Man braucht diese Worte nicht zu pressen, im Zusammenhang mit der bürgerlich-behäbigen Kleidung sind diese „wirtschaftlichen" Attribute einst wohl einfach dahin verstanden worden, daß es dieser melancholischen Frau äußerlich an nichts fehlt. Es ist nicht Armut, was sie bedrückt und lahmlegt.

Was die verschiedenen Werkzeuge anbetrifft, die da herumgestreut sind, so reagiert der moderne Betrachter natürlich leicht mit der Empfindung, es müsse der Auswahl ein bestimmter Sinn zugrunde liegen und jedes Stück habe seine besondere Bedeutung. Das mag bis zu einem gewissen Grade gelten, es ist aber sicher, daß das ursprüngliche Publikum weniger als wir durch den Eindruck des Willkürlichen irritiert wurde: in dem Kunstbüchlein des Vogtherr oder im Vitruv des Rivius finden sich ganz gleiche oder doch ähnliche Zusammenstellungen[2]). Auffällig ist, daß Hinweise auf künstlerische Tätigkeit fehlen, die Dinge halten sich zunächst alle im Umkreis der mathematisch-technischen Bemühungen des Menschen. Bei Sanduhr und Glocke wird der Sinn vieldeutiger, unbestimmter und bei der Zahlentafel, dem ‚magischen Quadrat' ist ohne Kenntnis der astrologischen Medizin nicht auszukommen: es ist das jupiterhafte („joviale") Quadrat, das, auf eine Platte von bestimmtem Metall geschrieben, günstig auf die an sich saturnische Natur des Melancholikers einwirkt[3]).

Zu Füßen der Melancholie liegt zusammengerollt ein Hund, ein flinker Jagdhund, bei dem aber ebenso wie bei seiner Herrin die Bewegung erstarrt ist. Auch das Tier ist der Melancholie unterworfen und der Hund galt insbesondere als anfällig für melancholische Zustände, doch läßt sich nicht sagen, wieweit dies die Meinung Dürers gewesen sei und wieweit er hierin von seinen Lesern verstanden wurde.

Einen deutlichen Gegensatz aber bildet das geflügelte Knäbchen, das hoch auf dem Mühlstein thront und täppisch auf der quer gehaltenen Schreibtafel kritzelt. Hier hat die Melancholie nicht Platz gegriffen, aber die Tätigkeit des Kindes ist auch nicht ernst zu nehmen.

Der Himmel zeigt seltsame und schwer zu bestimmende Erscheinungen

[1]) P. Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung 1900, S. 83.

[2]) Nagel, Der Kristall auf Dürers Melancholie 1922, S. 10ff., mit Berufung auf K. Lange. (In der Hauptthese ist dem Verf. nicht beizupflichten. Sie beruht auf einer unhaltbaren Auffassung des Kristallkörpers. Vgl. Schuritz, Die Perspektive in der Kunst Dürers 1919, S. 36).

[3]) Vgl. das Zitat aus Agrippa von Nettesheim de occulta philosophia bei Giehlow (s. u.) S. 76.

(sind es saturnische Erscheinungen?), sicher ist, daß der lichte Tag nicht gemeint ist und so ist es denn auch der Vogel der Dämmerung, eine Fledermaus, die dort aufhuscht und auf den ausgebreiteten Flügeln die Inschrift trägt ‚Melencolia I'. Es ist keine richtige Fledermaus, aber die richtigen Fledermäuse pflegen auch nicht Inschriftträger zu sein.

2.

Wenden wir uns nach dieser mehr äußerlichen Beschreibung der Hauptfrage zu: in welcher Gemütsverfassung befindet sich die Frau und wie erklärt sich ihr schweres starres Dasitzen? Die Antwort lautet verschieden. Die einen sagen: alle Tätigkeit ist abgestellt, weil eben die Frau melancholisch gedrückt ist. Die anderen sagen: die Tätigkeit ist abgestellt, weil die Frau an dem Erfolg ihrer Arbeit verzweifelt. Die Dritten sagen: die Frau ist gar nicht trübsinnig und ihre Tätigkeit hat auch nicht aufgehört: es ist der Zustand innerer Konzentration dargestellt, das divinatorische Schauen, wobei dann der Begriff von Melancholie in unseren Sinne ganz zurücktritt und die Gestalt als der spekulierende Geist überhaupt, ja als Geometrie oder Architektur gedeutet wird.

Um aus diesem Wirrsal herauszukommen, empfiehlt es sich zunächst, der Geschichte der Interpretation in ihren wichtigsten Stationen nachzugehen[1]). Der erste, der eine ausführliche Erklärung des Blattes gibt, ist Arend in seiner 1728 erschienenen Gedächtnisschrift, aus Anlaß des 200jährigen Todestages Dürers[2]). Er meint, die Beischrift ‚Melencolia' wäre gar nicht nötig gewesen, weil ein Kunstverständiger ohnedem wohl sehe, was das Stück bedeute. Er hebt hervor, daß die Haare ohne Ordnung um den Kopf hängen, „vielleicht zur Anzeige, daß es inwendig ebenso unordentlich aussehe", die Augen nennt er „starr und fürchterlich". Sie denkt vielen Dingen gar zu tief nach, deswegen sitzt sie, als wäre sie sinnlos, ohne Empfindung; sie will alles ergrübeln, darum sind so mancherlei Werkzeuge um sie herum (folgt der Versuch, die einzelnen Gegenstände auf bestimmte Disziplinen zu deuten).

Auch bei Heller[3]), hundert Jahre später, heißt es, der Blick der Melancholie sei düster und starr in die Ferne gerichtet. Er nennt die Gemütsstimmung sogar „verzweiflungsvoll". Der Inhalt des Buches auf dem Schoß sei schuld daran. Der Kranz im Haar, den Arend nur im allgemeinen als Symbol der nicht ganz ausgestorbenen Hoffnung genommen hatte, wird bestimmter dahin gedeutet, daß doch noch Aussicht vorhanden sei, auch die tiefsten Wissenschaften zu ergründen und daß das menschliche Wissen nicht vergebens sei, woraus man auf den Grund der Verzweiflung weitere Rückschlüsse machen kann. Auch Heller deutet die einzelnen Gegenstände auf einzelne Disziplinen.

[1]) Ich sehe dabei ab von Vasari, der kurzweg sagt, die Beschäftigung mit den dargestellten Dingen habe die Frau melancholisch gemacht und würde jeden melancholisch machen. Auch van Mander und Sandrart können hier übergangen werden, der erstere bringt nichts, der zweite nichts Wesentliches.

[2]) H. C. Arend, Das Gedächtnis der Ehren . . . A. Dürers 1728 (Goslar).

[3]) Heller, Dürer II, 1827.

Eye[1]) leugnet dann zum erstenmal den trübsinnigen Charakter der Melancholie. Er sieht hier nur „das sinnende und spekulierende Element" und behauptet allgemein: „Melancholie, Weltschmerz waren im gesund und kräftig aufstrebenden Beginn des 16. Jahrhunderts unbekannte Seelenstimmungen". Der Blick wirkt bei dieser Einstellung nicht mehr düster und starr, es heißt nur: „der tief hergeholte Blick geht weit in die Ferne". Die Bemerkung über die aufgelösten Haare wird nicht wiederholt. Das zusammengekauerte Sitzen soll dem sinnenden Menschen natürlich sein. Wenn Eye wenig gibt an Beobachtung des Tatsächlichen, so greift er um so weiter aus ins Unbeweisbare und Phantastische. „Wie bezeichnend ist der Mühlstein für die zermalmende Dialektik, welche die Dinge in Atome mahlt, um sie zum Gedanken zusammen zu backen. Mit dieser Arbeit ist ein kleiner Genius beschäftigt, der eifrig auf einer Tafel schreibt" usw.

Gegen diese Art von Erklärung hat sich schon Allihn[2]) gewendet, allein, wenn er Eyes Einzeldeutungen ablehnt, so folgt er ihm doch in der Hauptsache: auch er findet in dem Blatt nichts als kontemplative Stille, sinnende Haltung, nachdenklichen Ausdruck. Es wäre darum überflüssig, ihn zu nennen, allein Allihn ist derjenige, der zuerst auf den Begriff der Melancholie als eine der menschlichen „Komplexionen" hingewiesen hat: „es handelt sich hier nicht um Stimmungen, sondern um Menschenklassen". „Nirgends ist von Verzweiflung oder Weltschmerz die Rede". Sein Material ist noch ungenügend, aber es bleibt ein großes Verdienst, das Dürersche Blatt in die literarische und bildliche Tradition der vier Temperamente eingestellt zu haben.

Thausing[3]) erwähnt die Abhandlung lobend, geht aber merkwürdigerweise ganz andere Wege. Indem er wieder den Charakter der Verzweiflung heraushebt, erklärt er bestimmt die Unzulänglichkeit der menschlichen Vernunft als Grund der Verzweiflung, wobei er (wie Springer) in dem seligen Frieden des gleichzeitigen Hieronymusstiches das Gegenstück zur Melancholie findet. „Das Weib, das düster sinnend dasitzt, . . . was könnte es anders sein als die menschliche Vernunft, verzweifelnd am Rande ihrer Kraft! Es ist der rastlose, stets unbefriedigte Genius, der Faust zu dem Geständnis treibt: daß wir nichts wissen können."

Springer[4]), der sich in den „Bildern aus der Kunstgeschichte" schon ähnlich ausgedrückt hatte, ergänzt in seinem „Dürer" die Beschreibung noch in einigen Punkten: „Das Gesicht völlig in Schatten gestellt . . . hält sie unbewußt einen Zirkel in der Hand und starrt mit ihren großen Augen wie verloren in die Ferne . . . Das geistige Ringen versehrt den Frieden der Seele, gefährdet die Ruhe des Lebens und hat tiefe Schwermut im Gefolge".

Den Abschluß erhielt diese Richtung der Interpretation durch P. Weber[5]): „Es ist die menschliche Seele, die in Schwermut versinkt, weil alle die Künste

[1]) v. Eye, Dürer 1860.

[2]) Allihn, Dürerstudien 1871.

[3]) Thausing, Dürer, 1. Aufl. 1876.

[4]) Springer, Dürer 1892.

[5]) P. Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung 1900

und Fertigkeiten, alle die weltlichen Kenntnisse und Forschungen sie doch nicht zu befriedigen vermögen, ihr nicht das Glück bringen". Das Glück liegt im Glauben (Hieronymus). Die Ängste am Vorabend der Reformation haben in Dürer's Melancholie ihren Ausdruck gefunden. (Mit großer Gewaltsamkeit hat Weber gleichzeitig aus den einzelnen Gegenständen die 7 freien und die 7 mechanischen Künste herauszudeuten versucht.) Den Temperamentsbegriff hier einzuführen, schien ihm ein absurder Gedanke: „Die Frau ist die Schwermut, der Weltschmerz, ganz im modernen Sinne".

Trotzdem hat gerade die Temperamentsforschung sich als die eigentlich fruchtbare Methode erwiesen: unmittelbar nach Weber veröffentlichte Giehlow[1]) seine Untersuchungen über die Geschichte des Begriffs der Melancholie, die in Marsilius Ficinus die eigentliche Quelle Dürers aufgedeckt haben und die aktuelle Bedeutung des Blattes erkennen ließen, indem der Gegensatz zwischen der populären Lehre und der italienisch-aristotelischen Lehre, die Dürer vertrat, offenbar wurde. „Es kam Dürer darauf an, die Auffassung des Marsilio Ficino, der aus dem Verhalten des saturnischen humor melancolicus ebenso sehr die höchste sibyllinische Geistestätigkeit wie die traurigste Geistesentfremdung ableitet, in ein Bild zu fassen. So erklärt es sich, daß bisher ein Teil der Forscher nur das tiefe Grübeln, ein anderer lediglich die Schwermut und Trauer aus der „Melancholie" herauslas. Dürer ist es eben gelungen, die verschiedenen damals mit der melancholischen Komplexion sich verbindenden Gedanken zum Ausdruck zu bringen". Es kann hier nicht eingegangen werden auf den Inhalt der Schrift des M. Ficinus[2]), genug: im Gegensatz zu der traditionellen Lehre, wo im Melancholiker nur eine Summe von schlechten Eigenschaften gesehen wurde, vertrat der Italiener wieder die Auffassung des Aristoteles, daß gerade die tiefsten Geister von Natur melancholisch seien.

Sie besitzen vor anderen die Fähigkeit geistiger Konzentration, erliegen aber allerdings auch leicht der Gefahr der Schwer- und Schwarzblütigkeit, die das Gemüt „traurig und furchtsam" macht. Der böse Saturn ist der Planet der Melancholiker, aber sein Einfluß ist nicht durchaus schädlicher Art, er macht die Menschen beharrlich im Verfolgen großer Dinge und was bei ihm unheilvoll wirkt, kann durch die Gegenwirkung des freundlichen Jupiter gemildert oder aufgehoben werden.

Daß das magische Quadrat Jupiters auf dem Stich diese Rolle spielt, wird von Giehlow noch nicht behauptet. Erst Warburg[3]), den wir als letzten Inter-

[1]) Giehlow, Dürers Stich „Melencolia I" (Mitteilungen der Ges. für vervielfältigende Kunst 1903, 1904). Giehlow hat seine Erklärungen unnötigerweise kompliziert mit der hieroglyphischen Deutung einzelner Gegenstände, die im Kreise des Kaisers Max Verständnis gefunden habe. Aber das Tintenfaß, das die litterae aegyptiacae vorstellen soll, findet sich genau so auch im Zusammenhang der Werkzeuge bei Rivius oder Vogtherr (s. o.). Und so kommt auch der Hund auf Bildern vor, die mit hieroglyphischer Gelehrsamkeit nichts zu tun haben.

[2]) Marsilius Ficinus de vita triplici (1489). Straßburger Druck 1500. Deutsche Übersetzung, Straßburg (Grüninger) 1505, mehrfach aufgelegt.

[3]) Warburg, Heidnisch-antike Weissagung zu Luthers Zeit (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie (1919) 1920).

preten hier noch zitieren wollen, legt auf diese Tatsache Gewicht, so sehr, daß er darin überhaupt den eigentlichen Sinn des Blattes erkennt: die Melancholie ist für ihn „die Verkörperung des denkenden Arbeitsmenschen". „Durch die Gegenwirkung Jupiters ist die Wirkung Saturns zu glücklichem Ausgleich gebracht . . . Die Errettung des Menschen durch den Gegenschein Jupiters ist auf dem Bilde gewissermaßen schon erfolgt . . . und die magische Zahlentafel hängt an der Wand wie ein ex voto zum Dank für Dienste des gütigen siegreichen Sterngenius". Damit sind wir auf neuem Wege wieder bei der Auffassung Eyes und Allihns angekommen.

3.

Besinnen wir uns auf den Tatbestand. Ohne in die Einzelkritik der hier angeführten Deutungen einzutreten, stellen wir noch einmal die wesentlichen Züge des Bildes zusammen, die für jeden Erklärungsversuch verbindlich sein müßten.

Was die Situation in erster Linie kennzeichnet, ist das Aussetzen der begonnenen Tätigkeit (die Beziehung zwischen Block und Frau durchschnitten; Zirkel und Kugel getrennt; die Werkzeuge wirr herumliegend). Es ist schwer begreiflich, wie man unter diesen Umständen von einer Arbeitsleistung sprechen kann. Oder sollte etwa die Abkehr von der sichtbaren Welt und die Verfolgung abstrakter Ideen dargestellt sein? Davon ist bei M. Ficinus gelegentlich die Rede, daß das Verlassen der Sphäre der anschaulichen Dinge die Melancholie befördern könne. Aber, angenommen ein solches Motiv liege überhaupt im Bereich der bildlichen Vorstellung des 16. Jahrhunderts, deutet denn irgend etwas hier auf Abkehr von der Sichtbarkeit? Der Block steht doch dauernd als die große Frage im Bild und die Frau hat ihren Zirkel nicht weggelegt, sie macht nur nichts mehr damit[1]). Warum macht sie nichts? Nun, einfach deswegen, weil sie unter einem melancholischen Druck steht. Das schwere Dahocken, die Beschattung des Gesichtes, der starre Blick, schließlich auch die aufgelösten Haare, es sind alles Momente, die berücksichtigt sein wollen und die einen zwingen, den Gemütszustand der Frau als einen Zustand von Gedrücktheit, Erstarrung, innerer Hemmung sich vorzustellen. In der Beischrift „Melencolia" liegt die ganze Erklärung und es ist methodisch unzulässig, darüber hinaus den Grund der Melancholie in der Verzweiflung an der Leistungsfähigkeit der menschlichen Vernunft suchen zu wollen. Die Melancholie an sich ist das Lähmende. Nicht daß die melancholische Natur einen Menschen vollständig brach legte, im Gegenteil, der Trieb zu tiefer Gedankenarbeit ist da, aber das angestrengte Denken, die „stete Lehr", trocknet Blut und Gehirn aus und dann wird der Mensch melancholisch im besonderen Sinne: das Wort bezeichnet da nicht mehr das allgemeine Temperament, sondern eine besondere Stimmung. Das „grüblerische" Hinbrüten ist erst Folge, nicht Ursache der Melancholie.

[1]) In dem Bilde der Melancholie des Lucas Cranach von 1528 (Earl of Crawford. Burlington fine arts Club Exhibition, London 1906 Taf. 25) schnitzelt die Frau sinnlos an einem Stock mit dem Messer, während Zirkel und Kugel zu Füßen liegen. Dieselbe Sache!

Wenn aber Giehlow meinte, es sei ein Zwiefaches dargestellt: geistige Düsterkeit einerseits und die Kraft des Seherischen andererseits — „die divinatorische Geistestätigkeit in den saturnischen Zügen des Gesichts" —, so weiß ich nicht, ob damit überhaupt noch etwas Darstellerisch-Mögliches gemeint ist, jedenfalls hat die Zeit Dürers das Problem eines solchen Doppelausdrucks noch nicht gekannt. Daß der Begriff Melancholie etwas ganz Eindeutiges für Dürer gewesen ist, wissen wir aus jener Stelle des (projektierten) Malerbuches, wo er von der „überhandnehmenden" Melancholie bei dem Malerjüngling, der „zuviel sich übte", spricht und von der Heilkraft der Musik in solchen Fällen: die Melancholie bedeutet hier zweifellos nur einen Zustand von Depression und nicht von gesteigerter Tätigkeit, wie auch in unserem Stich alles auf Depression deutet. Alles — denn schließlich darf man die Figur nicht aus dem Bildganzen herausnehmen und da ist dann ja über den Stimmungscharakter des tiefsitzenden Lichtes, der Massenverteilung im Sinne der Schwere, der unharmonischen Flächenfüllung usw. kein Wort zu verlieren.

Ausgangspunkt und Norm aber bleibt die Beschäftigung mit hohen, geistigen Dingen (Geometrie) und darin lag eben das Bekenntnis zu einer prinzipiell anderen Auffassung des Melancholikers als wie sie der traditionellen Meinung entsprach und in den Kalendern und der populären Literatur von den menschlichen Komplexionen ihren Niederschlag gefunden hatte. Vertreter dieser neuen Auffassung war Marsilius Ficinus. Der psychische Zustand, den Dürer schildert, findet dort seine genaue Erklärung. Gemeint ist der Zustand, wo das leichte Blut sich durch andauerndes Denken verzehrt hat und das übrige Blut schwarz und schwer geworden ist; die Vernunft ist dann „verstopft"; anders ausgedrückt: das Hirn ist kalt und trocken geworden. Die Melancholie d. h. die schwarze Galle kann reichlich vorhanden sein, ohne zu schaden (ja, sie ist sogar nützlich), sie muß nur möglichst dünn bleiben. Wird sie dick, so ist die Depression da. Der Abend ist ganz besonders die Zeit der Melancholie, die den Geist ungeschickt macht zu spekulieren und zu dichten. Auch bei Dürer deutet die Fledermaus vor schwarz gestrichenem Himmel auf eine Stunde, die nicht mehr dem lichten Tag angehört.

Es bleibt noch übrig, eine Erklärung für die Ziffer I auf dem Stich zu finden. Wenn eine Folge der 4 Temperamente beabsichtigt war, so ist nicht einzusehen, warum die Blätter numeriert und die Melancholie als erste vorangehen sollte. Viel wahrscheinlicher ist, daß der ersten Melancholie eine zweite Melancholie hätte folgen sollen, denn auch bei Marsilius Ficinus sind (im Anschluß an seine Vorgänger) zwei Arten von Melancholie unterschieden: die gutartige und die bösartige. „Melancholia das ist atra bilis ist zweierlei". Die eine wird die natürliche genannt (die gutartige), die andere, die aus Verbrennungsprozessen herkommt, ist eine schwere Erkrankung, sie macht unsinnig und ist immer ein Schaden der Vernunft. Welche der zwei Arten auf unserem Stich dargestellt ist, ist klar: die natürliche Melancholie, die nur vorübergehend „die Vernunft verstopft". Die krankhafte Form aber, wo der Leib abfällt und der Mensch nicht mehr bei ihm selbst ist, hätte wohl das Thema einer „Melencolia II" bilden sollen.

BALDUNG STUDIEN

Mit 22 Abbildungen auf Tafel 81—94 *Von HANS CURJEL*

I.

JUGENDWERKE.

Eine Reihe von Merkwürdigkeiten verlangt es, nach Jugendwerken des Hans Baldung Grien zu forschen. 1476 ist Baldung in Weyersheim bei Straßburg geboren[1]); erst aus dem Jahr 1504, also seinem 28. Lebensjahr, stammen indessen die frühsten von der Forschung anerkannten Spuren seiner künstlerischen Tätigkeit[2]). Es ist mehr als unwahrscheinlich, daß Baldungs künstlerische Tätigkeit erst in diesem verhältnismäßig schon vorgeschrittenen Alter begonnen hat. Bei der Art eines künstlerischen Werdeganges in jener Zeit kann vielmehr mit Sicherheit angenommen werden, daß (ganz abgesehen von dem schon von Anfang an übersprudelnden Gestaltungstrieb Baldungs, der gewiß schon in jungen Jahren nach Auslösung verlangte) erste Lernzeit und erste Betätigung spätestens in die letzten Jahre seines zweiten Lebensjahrzehntes fallen. Neben dieser Unwahrscheinlichkeit in bezug auf den Lebens- und Entwicklungsgang verlangen verschiedene Seltsamkeiten in der Kunst Baldungs nach Erklärung, die ohne eine Kenntnis seiner künstlerischen Verwurzelung nicht gegeben werden kann. Nachdem sich Baldung in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Nürnberg an Dürers Kunst angeschlossen hat[3]), bildet sich eine Ausdrucksweise, die bei allem Anschluß an das beherrschende Vorbild Dürer- und Nürnberg-fremde Elemente erkennen läßt. Es sind Elemente der oberrheinischen Kunst, vorab des Holzschnitts, die in der damaligen Nürnberger Kunst auch bei anderen Meistern und Werken auftreten. Dieselben Elemente der älteren oberrheinischen Kunst, treten in überraschender Stärke in Erscheinung auf Baldungs Geburt Christi von 1510, die nach Baldungs Rückkehr an den Oberrhein entstanden ist[4]) (Abb. 18). Auf dieser Tafel bewirken gerade sie

[1]) Das Geburtsjahr ist von Strobel, Vaterländische Geschichte des Elsasses 1841 III S. 568 überliefert. Strobel, der als verläßlicher Historiker bekannt ist, schöpfte noch aus der 1870 verbrannten Straßburger Chronik des Sebald Büheler; Büheler seinerseits hatte nach dem Tod des Straßburger Malers Nikolaus Krämer den im Besitz dieses Malers befindlichen Nachlaß Baldungs erworben; es liegt kein Grund vor, an Bühelers Glaubwürdigkeit zu zweifeln, abgesehen davon, daß es unwahrscheinlich ist, daß Büheler die genaue Jahreszahl aus der Luft gegriffen hat. Das Geburtsjahr 1476 übrigens auch bei Malpe, Notices sue les graveurs, Besançon 1807/08; desgl. vgl. auch Sauer, Freiburger Münsterblätter 1909 S. 42.

[2]) Zwei Zeichnungen in Basel datiert 1504; ihnen sind mit Hilfe der Stilkritik und auf Grund der Datierungen 1505 vier weitere Zeichnungen anzuschließen. Vgl. Terey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung Grien, Straßburg 1894—96. Die frühen Zeichnungen sind: T(erey) 5, T. 8, T. 10, T. 220, die Enthauptung der Barbara aus der Sammlung Rodrigues in Berlin (Abb. Kunst und Künstler 1917, S. 355) und ein Apostel in Budapest (Abb. Zeitschr. f. bild. Kunst 1898, S. 52).

[3]) Über die Beziehungen Baldungs zu Nürnberg vgl. zuerst Eisenmann in Meyers Künstlerlexikon II 1878, S. 617, dann Rieffel, Repertorium 1892, S. 288ff., dann Vollmer, Repertorium 1908, S. 118ff., zuletzt meine (ungedruckte) Freiburger Dissertation, Die Jugendentwicklung des Hans Baldung Grien 1919 passim.

[4]) Fragment eine Altarwerks: Basel Nr. 16. Über die Elemente der älteren Kunst vgl. Terey,



Abb. 1. Flügel des Lichtentaler Altares von 1496. (190×137 cm.)



Abb. 2. Baldung, Glasvisierung, Weimar. (30,3×26,3 cm.)

die gegenüber Baldungs Malwerken von 1507 (dem Berliner Dreikönigsaltar (Abb. 17) und dem Brüsseler Sebastiansaltar) so merkwürdige Aufnahme von Prinzipien einer älteren Kunstübung, die gleichsam als eine Wiederaufnahme einer älteren Tradition empfunden wird. Nicht genug mit diesen Elementen einer früheren Kunst, die bei einem Meister von der fortschrittlichen Vehemenz Baldungs überraschen müssen. Schon die frühere Forschung hat Elemente der schwäbischen Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts bei Baldung festgestellt, die seinen Werken vielfach ein latentes konservatives Schwergewicht in bezug auf den gesamten Bildaufbau verleihen[1]), das mit der sonst bei Baldung immer vorhandenen unbekümmerten Kühnheit der Komposition und des Details in Widerspruch steht.

Aus Baldungs künstlerischer Entwicklung vom Jahr 1504 an, die in seltener Eindeutigkeit und Übersichtlichkeit verläuft, können diese seltsamen und bei dem künstlerischen Temperament des Meisters um so ungewöhnlicheren Merkwürdigkeiten nicht gedeutet werden. Die Frage nach der künstlerischen Verwurzelung Baldungs, mit deren Lösung sich eine Erklärung ermöglichen ließe, liegt daher nahe.

An Tradition ist kein Mangel. Ein in Fragmenten erhaltenes Altarwerk im Kloster Lichtental bei Baden-Baden, das die unverdächtige Jahrzahl 1496 trägt, gilt seit langem für ein Jugendwerk Baldungs und mit dem Hochaltar der Kirche zu Lautenbach im Renchtal (Schwarzwald) wird sein Name seit langem in Verbindung gebracht. Die frühere Forschung hat sich mit der Lichtentaler Frage ausgiebig[2]), mit der Lautenbacher nur im Vorübergehen befaßt; für das Lichtentaler Werk, das sich durchaus innerhalb der Grenzen der spätgotischen Kunst hält, wurde Baldungs Autorschaft begreiflicherweise fast allgemein abgelehnt, für das Lautenbacher Werk eine Verwandtschaft mit Baldung zugegeben, ohne daß die Art dieser Verwandtschaft einer näheren Prüfung unterzogen worden wäre. Erst in jüngster Zeit fiel neues Licht auf die hier vorliegenden Probleme durch die Veröffentlichung einer Glasvisierung Baldungs aus dem Weimarer Kupferstichkabinett, deren eine Figur, Helena, eine wörtliche Wiederholung im Gegensinn nach der entsprechenden Figur des Lichtentaler Altares von 1496 darstellt[3]) (Abb. 1 u. 2). Mit dieser Feststellung war ein unbezweifelbarer Hinweis auf eine Beziehung Baldungs zu diesem Altarwerk gegeben, auf Grund dessen man den naheliegenden Schluß zog, Baldung sei als Jüngling in der Werkstatt beschäftigt gewesen, welcher der Lichtentaler Altar

Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien (Stud. z. deutsch. Kunstgeschichte Heft 1) Straßburg 1894 S. 12 und Curjel a. a. O.

[1]) Betonung der schwäbischen Elemente in der älteren Literatur; vgl. Eisenmann, Allg. deutsche Biographie Bd. 2 S. 17ff. In der älteren Literatur häufig der Name „Rheinschwabe".

[2]) Zusammenfassend auf dem Baden-Badener Baldung-Kongreß 1902. Protokoll im Karlsruher Kupferstichkabinett; Bericht im Repertorium 1902, S. 477.

[3]) Gabelentz, Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Weimar, II. Jahresheft der Prestelgesellschaft, Frankfurt 1913, Nr. 1. Abb. der übrigen Lichtentaler Tafeln bei Terey, die Gemälde des Hans Baldung Grien, Straßburg 1896 f. Taf. 109—112.



von 1496 entstammt[1]). Bei der Figur der Helena, die auf der aus der Zeit um 1510 stammenden Weimarer Visierung erscheint, hat Baldung offenbar eine frühere Musterzeichnung wiederverwendet, die er sich aus dem Lichtentaler Werk notiert hatte. Die Umdrehung in den Gegensinn erklärt sich ohne weiteres dadurch, daß die Gestalt als Schutzheilige einer Frau wie üblich auf der rechten Seite der Glasvisierung angebracht werden mußte.

Solcher Zusammenhang verlangt eine erneute Prüfung der Lichtentaler Baldung-Tradition auf ihre realen Grundlagen[2]). Das Resultat fällt aus verschiedenen Gründen ziemlich negativ aus. Aufschlußreiche Urkunden sind bis jetzt nicht gefunden worden. Nur allgemeine Beziehungen der Familie Baldung zum Kloster Lichtental liegen vor: Angehörige der Familie waren Konventualinnen im Kloster[3]), der Grabstein der Gattin eines Freiburger Bürgermeisters Baldung steht heute noch an der Nordwand der Lichtentaler Kirche; in Lichtentaler Akten kommt außerdem der Name Baldung auch später noch mehrfach vor[4]). Auf eine unmittelbare Beziehung Baldungs zu Lichtental weist die Provenienz des aus dem Kloster stammenden, heute in den Freiburger Sammlungen befindlichen „Schmerzensmannes" von 1513[5]).

Die stilkritische Untersuchung, die auf den Nachweis von Spuren Baldungscher Mitarbeit zu zielen hat, wird fast illusorisch infolge der brutalen Übermalungen, welchen die Altarfragmente bei mehrfachen Restaurierungen zum Opfer fielen. Wie eine Untersuchung anläßlich der Baldung-Konferenz im Jahre 1902 ergab, ist auch die Signatur H. B., die damals noch vorhanden war, das Werk eines „Restaurators" gewesen; ob dieser eine originale Grundlage benützt hat, entzieht sich der Kenntnis[6]). Abgesehen von diesem die Untersuchung verdunkelnden Tatbestand erschwert oder besser verhindert der Mangel an Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Jugendwerken Baldungs die eindeutige Lösung des Problems; das Resultat muß daher approximativen Charakter behalten.

Der Altar selbst, der heute in Fragmente zerteilt ist, kann leicht rekonstruiert werden[7]). Die großen Flügel, die sich heute auf zwei Altäre verteilt in der Fürstenkapelle des Klosters befinden, gehören zu einem in seinem Bestand im einzelnen fast völlig erhaltenen Schrein mit drei geschnitzten Figuren, der auf dem Lichtentaler Frauenchor als Hauptaltar dient. Der Schrein ist über

---

[1]) Vgl. Rieffel, Frankfurter Zeitung vom 17. Dezember 1913 und ihm folgend Mela Escherich, Hans Baldung-Grien-Bibliographie (Stud. z. deutsch. Kunstgeschichte Heft 189) Straßburg 1916, S. 9f.

[2]) Ausführliche Behandlung der Lichtentaler Fragen bei Curjel, Dissert. a. a. O.

[3]) Bauer, Frauenkloster Lichtental, S. 286 f.

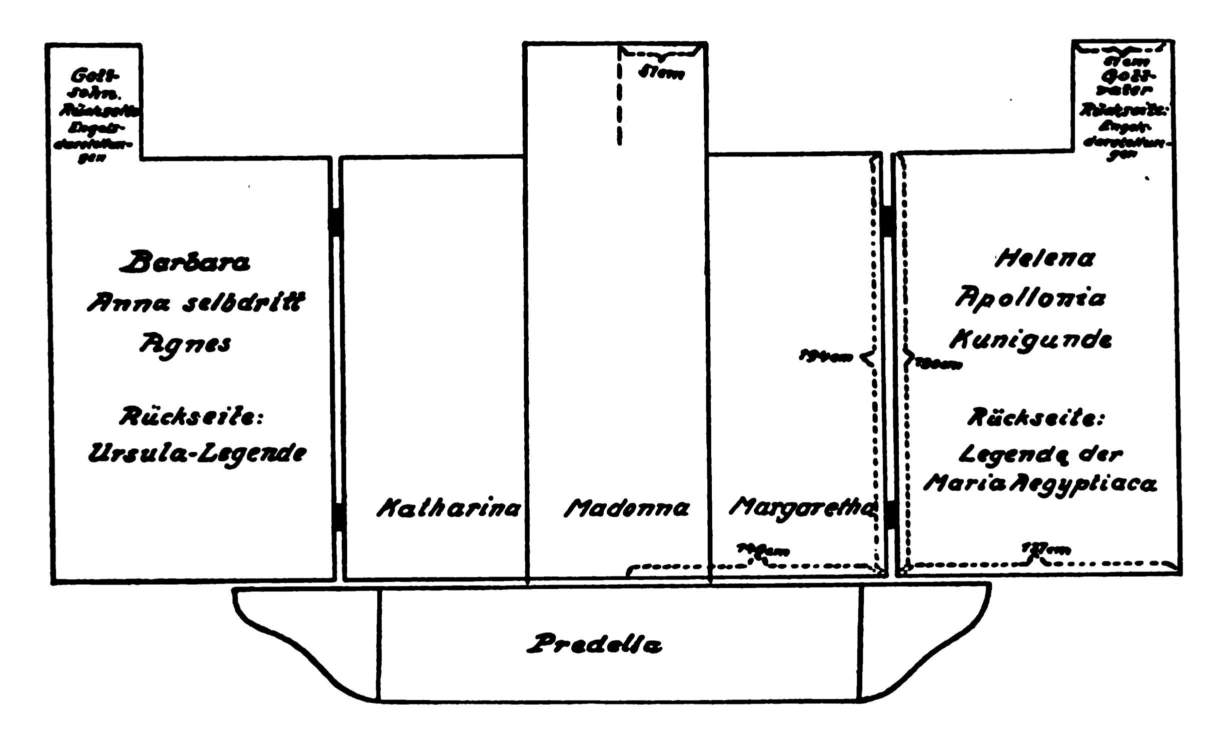
[4]) Kopialbuch 4 in der Lichtentaler Klosterbibliothek.

[5]) Von Marc Rosenberg aus dem Besitz des Klosters Lichtental erworben; jetzt in den Städt. Sammlungen zu Freiburg/Br.

[6]) Anläßlich der Baldung-Konferenz (vgl. S. 183 Anm. 2) wurde festgestellt, daß die Bezeichnung von der Hand des Restaurators Völlinger stammt, der in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts, in denen die Altarfragmente ihrer heutigen Bestimmung zugeführt wurden, die erste eingreifende „Restaurierung" vollzogen hat.

[7]) Genaue Rekonstruktionsnachweise vgl. Curjel, Diss. a. a. O.

der mittleren Figur, der Madonna, rechteckig überhöht; diese Überhöhung wird nach Schließung des Schreins durch die beiden Tafeln der Fürstenkapelle gedeckt mit Hilfe zweier kleiner Täfelchen, Gott Vater und Christus, die heute auf den Altären der Fürstenkapelle als Aufsätze aufgestellt sind; auf deren Rückseiten befanden sich früher Darstellungen mit musizierenden und schwebenden Engeln[1]). Da die großen Tafeln an je einer Ecke noch die Entfernung von Ecküberhöhungen erkennen lassen und zudem die Goldgrundmusterung der kleinen Täfelchen mit der der großen Tafeln übereinstimmt, ermöglicht sich mit Bestimmtheit die Rekonstruktion des gesamten Altares in der aufgezeichneten Weise.



Der Stil der Malereien des Lichtentaler Altars von 1496 weist mit aller Entschiedenheit vom Oberrhein weg nach Schwaben. Die Kopftypen und die Gewandbauschung als die einzigen einigermaßen verläßlichen Hilfsmittel zu seiner Bestimmung zeigen nur geringe Beziehungen zu der von Schongauer ausgehenden und von ihm durchaus bestimmten oberrheinischen Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Um so stärker ist die Verwandtschaft mit schwäbischen Werken in der Art des Schüchlin und seiner Nachfolger Zeitblom und Stocker[2]), deren geruhige, plastisch breite Ausdrucksweise der durchfurchten,

[1]) Die beiden Täfelchen mit den Engeldarstellnngen (Rückseiten der kleinen Tafeln mit Gott-Vater und Christus), die bei der Baldung-Konferenz 1902 noch vorhanden waren, sind heute verschollen. Abb. Zeitschrift f. bild. Kunst 1903, S. 66/67 bei einem Bericht Rieffels über die Ergebnisse der Konferenz.

[2]) Vgl. Typen und Faltenwurf auf dem Tiefenbronner Altar Schüchlins (Abb. bei Baum, Ulmer Kunst, Stuttgart 1911 Abb. 28—31), dem Magdalenenfragment aus dem Umkreis desselben Meisters im Ulmer Gewerbemuseum (Abb. J. L. Fischer, Ulm, Leipzig 1912 Abb. 79), sodann beim Neidhart-



graphisch bewegten Schongauers und seiner Nachfolger gegenübersteht. Innerhalb des Werkes von 1496 sind stilistische Verschiedenheiten nicht festzustellen. Individuelle Variationen möchte man bemerken angesichts der Eckuberhöhungen mit den Darstellungen Gott Vaters, Christi und der musizierenden und schwebenden Engel. Hier erscheint die Ausdrucksweise gelockerter, lebhafter im Formalen und mehr auf die Darstellung der lebendigen Darstellung zielend. Wenn irgendwo so könnten hier Zeugnisse von der Mitarbeit des jungen Baldung vorliegen, dessen künstlerischen Wesenskern man bei der Gegenüberstellung dieser Darstellungen mit den gleichen Themen etwa auf dem Freiburger Hochaltar vielleicht zu erkenenn vermag[1]) (Abb. 4 u. 5).

Während die in bezug auf das Lichtentaler Altarwerk von 1496 laufende Baldung Tradition durch die Weimarer Zeichnung eine unmittelbare Stütze erhalten hat, ermöglichen die Zusammenhänge, die sich aus diesen Lichtentaler Malereien ergeben, zugleich eine zugreifende Untersuchung des Lautenbacher Hochaltars.

Die gleichen Stilmerkmale, die das Lichtentaler Altarwerk von 1496 bestimmen, sind für die zwei großen, aus Lichtental stammenden Altarflügel von 1489 in der Karlsruher Kunsthalle bezeichnend[2]) (Abb. 3, 7, 9 u. 11). Scheibler hat in bezug auf ihren Schulzusammenhang auf Schüchlin gewiesen, womit zweifellos die stilistische Provenienz richtig angegeben ist. Nach den Darstellungen dieser Lichtentaler Altarflügel liegen auf vier Tafeln des Lautenbacher Hochaltares Wiederholungen vor, die wenn auch nicht so unmittelbar wie die Weimarer Visierung ihrerseits längst mit dem Komplex der Baldungfragen in Verbindung gebracht worden sind (Abb. 6, 8, 10, 12 und 13—16).

Der Lautenbacher Hochaltar gehört zu den wenigen im Hauptbestand fast vollkommen und an ursprünglicher Stelle erhaltenen Beispielen spätmittelalterlicher Altarkunst. Der Schrein mit den fast lebensgroßen geschnitzten Figuren der Madonna und der beiden Johannes, die Schreinbekrönung mit der Gestalt des Schmerzensmannes in spätgotischem Rankenwerk und die Flügeltüren mit den vier beiderseitig bemalten Tafeln zeigen von den Restaurierungen abgesehen im wesentliehen den originalen Zustand; nur die Predella ist unter Ver-

Epitaph (Ulm, Münster), das dem Jörg Stocker zugeschrieben wird und bei dem Ulmer Wengen-Altar und dem Heerberger Altar des Zeitblom (Abb. Baum a. a. O. Abb. 47—51 und 56—59). Stilistische Parallelen auch in der Ulmer Buchillustration: „Gaistliche Usslegong des lebens Jhesu Christi" s. l. e. a. (um 1485. Vgl. Weil, Der Ulmer Holzschnitt im 15. Jahrhundert, Berlin 1923, S. 62) und „Wallfahrt Mariae" Ulm, Reger 1487 (Weil a. a. O. S. 74); jeweils mit Abbildungen.

[1]) Rieffel, a. a. O. S. 67: „es fällt schwer mit der hausbackenen Routine (der übrigen Tafeln) eine Tat voll so inniger, unbeholfener, knabenhafter Anmut zusammen zu schirren, wie sie aus den beiden Täflein spricht. Wenn irgend etwas an den Lichtentaler Altären so könnten sie vom jugendlichen Baldung herrühren".

[2]) Kunsthalle Karlsruhe, Nr. 806; vor 1913 in der Schloßgalerie zu Mannheim, wohin sie im Anfang des 19. Jahrhunderts aus Lichtental verbracht wurden. Von Förster (Denkmäler deutsch. Bildnerei und Malerei 1858, I. 2. Abt. S. 17) mit Zeitblom in Verbindung gebracht, von Woltmann (Deutsche Kunst im Elsaß, Leipzig 1876, S. 245) im Zusammenhang mit der Schule Schongauers erwähnt; der erste Hinweis auf die Verwandtschaft mit Schüchlin stammt von Scheibler (handschriftliche Notiz).



Abb. 4. Eckuberhöhung vom Lichtentaler Altar von 1496.

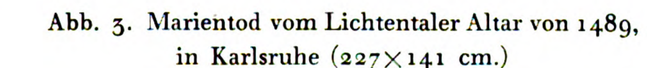


Abb. 3. Marientod vom Lichtentaler Altar von 1489, in Karlsruhe (227×141 cm.)



Abb. 5. Eckuberhöhung vom Lichtentaler Altar von 1496.



Abb. 6. Marientod vom Lautenbacher Altar. (145×108 cm.)

wendung von alten Täfelchen (Köpfe von zwei Kirchenvätern) wie es scheint im Laufe des 19. Jahrhunderts erneuert worden[1]).

Werkinschrift oder Angabe des Entstehungsjahres sind heute nicht vorhanden; möglich, daß mit der Zerstörung der Predella eine solche zugrunde gegangen ist; ebenso fehlt es an urkundlichen Nachrichten, die über die Meister, die Werkstatt oder die Entstehungszeit berichten. Allein aus zwei Stifterfiguren, bei denen früher die Namen beigeschrieben waren, kann der Zeitraum festgelegt werden, innerhalb dessen das Altarwerk entstanden ist. Es ist die Amtszeit des Probstes von Kloster Allerheiligen Petrus Burkard (1492—1514), der auf dem Marientod der Außenseite als Stifter erscheint, während auf der Verkündigung der Nachfolger dieses Probstes, Henricus Vehle, noch als einfacher Mönch ebenfalls als Stifter gemalt ist. Es ergibt sich hieraus, daß das Werk noch zu Lebzeiten des Burkard vollendet worden ist. Daß in dem Werk ein Produkt der Straßburger Kunst vorliegt, ergibt sich, abgesehen von dem Stil, aus der geographischen Lage Lautenbachs in der unmittelbaren Einflußsphäre Straßburgs und aus der Tatsache, daß sowohl die ganze Lautenbacher Kirche als auch ihr Mutterkloster Allerheiligen nachweislich künstlerisch von Straßburg her gespeist worden sind[2]).

Der Versuch einer präzisen Datierung der im wesentlichen gut erhaltenen Altarmalereien stößt auf merkwürdige Widersprüche in den stilistischen Merkmalen. Die einen Elemente — die organisch bewegten, naturalistischen Köpfe, die lebhaften, gar nicht mehr gespreizten Bewegungen der Figuren, die weiche Fülle der Körperlichkeit, der Landschaftsblick auf der „Darstellung im Tempel", das Auftreten abgelegener Farbklänge, durch die das Bildgefüge aufgelockert und geweitet wird — weisen auf ein Produkt der ars nova, die sich um 1510 vor allem durch die Wirksamkeit Grünewalds und Baldungs am Oberrhein durchgesetzt hat. Andere, wie mir scheint, entscheidendere Elemente und Anzeichen verknüpfen die Malereien eng mit der letzten Phase der Spätgotik und rücken sie von der frühen oberrheinischen ars nova grundsätzlich ab[3]).

Stilistische oder ikonographische Analogien zu oberrheinischen Werken aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, das die bisherige Forschung als

[1]) Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Kreis Offenburg 1904, S. 190ff. (bearbeitet von M. Wingenroth) mit guten Gesamtansichten des Altarwerks. Über den Lautenbacher Schnitzer zuletzt Zürcher, Amtliche Berichte aus den Preuß. Kunstsammlungen 1920, S. 250, der durch die Datierung der Figuren auf ca. 1500 unsere Datierung der Malereien bestätigt; seine Zuschreibung der Schnitzereien an Simon Lainberger scheint indessen nicht überzeugend.

[2]) Wingenroth a. a. O. passim und Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Band 4, Südwestdeutschland S. 206.

[3]) Rieffel in: Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag, Freiburg 1906, S. 85 f. stellt die Lautenbacher Malereien als Frühwerke des Urs Graf zur Diskussion, womit die Datierung wenn auch nicht auf ca. 1500, so doch in die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts gelegt ist. Auf der Baden-Badener Baldung-Konferenz wurde allerdings ohne nähere Hinweise der Zusammenhang der Malereien mit Baldung festgestellt. Zuletzt vgl. Sauer, Kunst und Reformation, im Freiburger Diözesanarchiv 1919, S. 428, der die Zusammenhänge mit Baldung und der späten Schongauer-Schule erwähnt, mit der Datierung (zwischen 1510 und 1520) jedoch zu einem in bezug auf Baldung absprechenden Ergebnis gelangt. Ausführliches bei Curjel, Diss. a. a. O.

Entstehungszeit der Malereien des Lautenbacher Hochaltars anzunehmen geneigt war, liegen nirgends vor. Auch von Elementen der Kunst Dürers, die schon bald nach 1500 am Oberrhein bei allen nur einigermaßen beweglichen Malern und Zeichnern Eingang gefunden hatten, zeigen sich keine Spuren. Schon dieses Fehlen der stilistischen oder ikonographischen Beziehungen zur Kunst Dürers (und sei es nur zu seinem Holzschnitt) und zu der Kunst der führenden oberrheinischen Meister Grünewald und Baldung, unter deren Gewalt alle größeren oberrheinischen Werke von Rang aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts geraten, dazu die kostümlichen und kunstgewerblichen Kriterien (Kelche, Brokatstoffe auf der Anbetung der Könige) geben Veranlassung, von einer Datierung der in ihrem künstlerischen Wesen keineswegs altersgrauen Lautenbacher Malereien in das Ende der Burkardschen Amtszeit, also die Zeit um oder kurz nach 1510 abzusehen[1]).

Um so gewichtiger sind die Merkmale, durch die das Lautenbacher Werk mit der Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts verknüpft ist. Der Gesamtaufbau verharrt innerhalb der üblichen Grenzen der spätgotischen Altarkunst: Schnitzschrein mit großen Standfiguren, Flügeltüren mit je zwei übereinander angeordneten Darstellungen auf Innen- und Außenseiten; die Innenseiten auf Goldgrund, die Außenseiten in gedämpften Tönen[2]). Im einzelnen gleichstarke Beziehungen zur Spätgotik: Festhalten an traditioneller Ikonographie, an traditionellen Einzeltypen, vor allem unmittelbarer Anschluß an spätgotische Kompositions-Schemata! Neben den Außenseiten, deren Darstellungen sich mit Ausnahme des frei variierenden Marientodes in bezug auf die kompositionelle Anordnung (nicht in bezug auf die Bild- und Figurenproportionen sowie die Figurenbewegung und die Raumdarstellung im einzelnen!) unmittelbar und sklavisch an die Vorbilder des Lichtentaler Altares von 1489 anschließen[3]), ist hierfür vor allem auch die Fundamentierung der „Darstellung im Tempel“ auf einer Zeichnung aus dem Umkreis Schongauers aufschlußreich, die ein in

[1]) Von 1510 an hat sich die ars nova durch das Vorbild Baldungs und Grünewalds allenthalben auf den größeren Altarwerken und in der Graphik am Oberrhein durchgesetzt. Für die Beurteilung des Kostüms ist der Vergleich der Tracht des Mohrenkönigs auf der Lautenbacher Epiphanie mit den entsprechenden Darstellungen Dürers (auf dem Florenzer Bild von 1504) und Baldungs (auf dem Berliner Dreikönigsaltar von 1507) lehrreich; hier kann an verwandtem Trachtenmotiv die Wandlung von der letzten Spätgotik zu den breiten Formen der neuen Mode beobachtet werden; auch sonst entsprechen die Lautenbacher Kleidungsstücke der Tracht, wie sie etwa auf Straßburger Holzschnitten aus der Zeit um 1500 ständig dargestellt ist (dort auch schon häufig das breite Schuhwerk!). Daß die Lautenbacher Malereien kein Werk Baldungs nach 1510 sein können, geht aus ihrer Gegenüberstellung mit der Produktion Baldungs von 1510 an einwandfrei hervor.

[2]) Nach 1510 verschwindet die konservative Altarstruktur, als deren unmittelbare Analogie etwa ein Werk wie Schüchlins Tiefenbronner Altar von 1469 gelten mag, in der oberrheinischen Altarkunst völlig. An ihre Stelle tritt (wie fast überall in der deutschen Kunst) der Altar mit gemaltem Mittelbild oder wenn mit plastischem Schrein auch mit großformatigen Flügelgemälden. Auch der Goldgrund auf den Innenseiten verschwindet fast völlig.

[3]) Der Zusammenhang der Lautenbacher Bilder mit den Lichtentaler Flügeln von 1489 in der früheren Literatur nur von Mone, Die bildenden Künste an den Gestaden des Bodensees, Konstanz 1884, S. 41 allerdings unter völliger Verdrehung des Tatbestandes erwähnt. Vgl. Curjel, Diss. a. a. O.



Abb. 7. Geburt Mariä vom Lichtentaler Altar von 1489. (227×141 cm.)



Abb. 8. Geburt Mariä vom Lautenbacher Altar. (145×108 cm.)

dem Wirkungskreis Schongauers viel verbreitetes Kompositionsschema überliefert[1]).

Bei all diesen entscheidenden konservativen Elementen überrascht immer wieder die Frische und Kühnheit, mit der die Arbeit im einzelnen vollzogen ist. Um Spätblüten kann es sich nicht handeln; man kann vielmehr nur zustimmen, wenn der Inventarisator des Werks, Wingenroth, in den Lautenbacher Malereien das Wirken einer „jungen Kraft" zu verspüren glaubte[2]). Neben diesem zweifellosen Anschluß an die spätgotische Kunst steht das Streben nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und stückweise auch schon die Verwirklichung dieses Strebens. Im Sinne der anbrechenden „neuen" Kunst hat der Lautenbacher Maler bei aller Unterordnung unter die alten Vorbilder Umwandlungen vorgenommen, die sich offenbar gänzlich ohne den Einfluß der reifen Kunst Dürers vollziehen, der erst mit den Apokalypseschnitten die entscheidende Tat für die „neue Kunst" vollbracht hatte[3]). Dies alles sind klare Merkmale eines typischen Übergangswerkes, Beweise für die von dem bahnbrechenden Individuum völlig unabhängige allgemeine Zwangsläufigkeit der Entwicklung; zugleich ergeben sich Möglichkeiten eines unmittelbaren Einblicks in den Entstehungsprozeß der ars nova — und in die scharf umrissene künstlerische Psyche dieses bestimmten Malers.

In der Veränderung der formalen und farbigen Gewichtsverhältnisse liegt der Kern des Umwandlungsprozesses begründet[4]): die gesamten Bildproportionen verbreitern sich; an die Stelle der hohen Schlankheit tritt ein breiteres, lastenderes Format. Die kubisch scharf und kantig umrissene Tiefe des Raumes weicht einer Raumdarstellung, die sich mehr nach der Breite dehnt und auf kubische Präzision verzichtet; umso stärker ist ihre umfriedende und reliefierende Wirkung; in dem Verhältnis von Raum zu Figur verliert die letztere das Figurinenhafte, das bei allem Pathos den Lichtentaler Tafeln von 1489 noch anhaftet. Die Figuren selbst werden breiter, fülliger, in ihren Bewegungen runder ohne spätgotische Brechungen; das Gefält der Gewänder vorab zeigt den Umwandlungsprozeß in aller Klarheit. Seine Struktur im ganzen bleibt in den meisten Fällen bestehen, die kleinen Knitterungen indessen lösen sich in die großen

[1]) Schönbrunner und Meder, Handzeichnungen aus der Albertina . . . Nr. 737. Im British Museum eine andere Replik, deren alte Aufschrift angibt, daß sie nach einer Silberstift-Nachzeichnung Dürers gefertigt sei; vgl. Meder, Die Handzeichnung, Wien 1919, S. 256. Wesentlich für die Datierung des Lautenbacher Bildes, daß schon Wechtlin auf dem entsprechenden Schnitt aus der Straßburger Passion von 1506 sich von dem Schongauerschen Kompositionsschema frei gemacht hat; Abb. dieses Schnittes bei Röttinger, Hans Wechtlin, Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses 1907 Figur 10.

[2]) Wingenroth a. a. O. S. 194.

[3]) Es kann nicht genug betont werden, wie sehr Dürer der Mann des Schicksals für die deutsche Kunst gewesen ist und wie stark die Wirkungen gewesen sind, die von den Apokalypse-Schnitten und den gleichzeitigen Dürers ausgegangen sind.

[4]) In der besonderen Artung der formalen und farbigen Gewichtsverhältnisse eines Bildes, in der Bildspannung wie man das Gesamtresultat der Beziehungen aller Gewichtsverhältnisse nennen könnte, wird vielleicht am ehesten der letzte individuelle Kern einer Künstlerpersönlichkeit erkennbar; sie scheint das eigentliche Kennzeichen des Individuums zu sein, in ihr liegt das persönliche Element begründet, das selbst bei Kompositionen von ikonographischer Gebundenheit sich durchzusetzen vermag.

Hauptformen auf und steigern zugleich deren Fülle und Rundheit. In bezug auf die Kompositionsprinzipien tritt an die Stelle der mosaikartigen Zusammenpassung der Kompositionspartikel ein rhythmischer Fluß und kontrapunktierender Aufbau, der die einzelnen Teile inniger verbindet und (sofern sie sich nicht unmittelbar berühren) ihre Bewegungen in reichem Spiel und Gegenspiel in Schwingung versetzt. Die Farbe endlich zeigt die grundsätzliche Wandlung von der scharf umrissenen Buntheit zu zusammenschließender Tonigkeit; innerhalb dieser tiefen Tonigkeit differenzieren sich die einzelnen Töne in Zwischentöne, die dem schwingenden Rhythmus der Komposition entsprechen. An die Stelle der spätgotischen Vielfalt tritt das Streben nach Vereinheitlichung, die bei aller Vereinfachung im Gesamtaufbau durch die neue lebendige Bewegung und natürliche Differenzierung eine Bereicherung des Bildlebens zur Folge hat.

Dieser stilistische Tatbestand — der unmittelbare Zusammenhang mit einem Werk der spätgotischen Kunst, die Art der Umwandlnng, die sich auf der Basis des Vorbildes vollzieht, die Verlebendigung der Form, die offenbar ohne das Vorbild Dürers zustande kommt, die völlige kompositionelle und ikonographische Selbständigkeit den großen oberrheinischen Werken Grünewalds und Baldungs gegenüber, deren Abglanz auf alle bedeutenderen oberrheinischen Werke nach 1510 gefallen ist, das völlige Unberührtsein von Elementen der Dürerschen Kunst, die schon 1502 am Oberrhein ihren Einzug gehalten hat[1]) — weist mit eindeutiger Klarheit darauf hin, daß die Malereien des Lautenbacher Hochaltars um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert entstanden sind.

Die stilistischen Einzelmerkmale und der Gestaltungswillen, der sich im ganzen, vorab bei der Umwandlung der älteren Vorbilder kundgibt, berühren sich ihrerseits eng mit den Merkmalen der Kunst Baldungs, ohne mit ihr unmittelbar parallel zu gehen. Sie sind in gleicher Weise auf den Innen- wie den Außenseiten des Altarwerkes abzulesen, auf den Innenseiten eingespannt in die allgemeine Tradition, auf den Außenseiten eingespannt in das kompositionelle Gerüst des Vorbildes[2]). Man wird in ihnen die künstlerischen Konsequenzen der Grundveranlagung des Malers erkennen dürfen, die schon hier zu Gestaltungen führt, wie sie bei den späteren Werken Baldungs als typisch erscheinen: schwere Köpfe mit hervorstehenden Backenknochen und eingedrückten Schläfen, beim

[1]) 1502 schon erschien in Straßburg eine genaue Kopie nach Dürers Apokalypse-Schnitten bei Hieronymus Greff (Kristeller, Die Straßburger Bücherillustration, Leipzig 1888, Nr. 583), wie es scheint ein typisches Zeugnis für die Aufnahmebereitschaft der oberrheinischen Kunst der ars nova gegenüber, 1508 die von Dürer beeinflußten Passionsschnitte Wechtlins zu Joh. Schotts „leben Jesu Christi", Straßburg, Joh. Knoblouch (Kristeller a. a. O. Nr. 354), die offenbar schon 1506 entstanden sind (vgl. Kristeller a. a. O. Nr. 341). In der Malerei ist der Laurentius-Katharinen-Altar vom Jahr 1505 (im Colmarer Unterlindenmuseum) ein typisches Zeugnis für die frühe Rezeption der ars nova und auch in der oberrheinischen Plastik der Jahre unmittelbar nach 1500 wird schon die Wirkung der Dürerschen Holzschnittfolgen erkennbar.

[2]) Anzeichen, die auf eine Scheidung verschiedener Hände bei den Lautenbacher Malereien wiesen, liegen nicht vor. Allenthalben kehren die gleichen Typen, der gleiche Gewandstil, die gleichen Kompositionsprinzipien wieder; der Unterschied im Farbklang ist auf den traditionellen Gegensatz von Innen- und Außenseiten zurückzuführen.



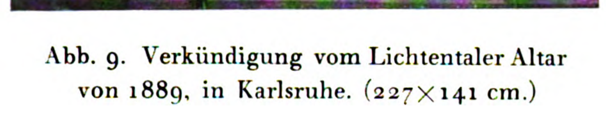


Abb. 9. Verkündigung vom Lichtentaler Altar von 1889, in Karlsruhe. (227×141 cm.)

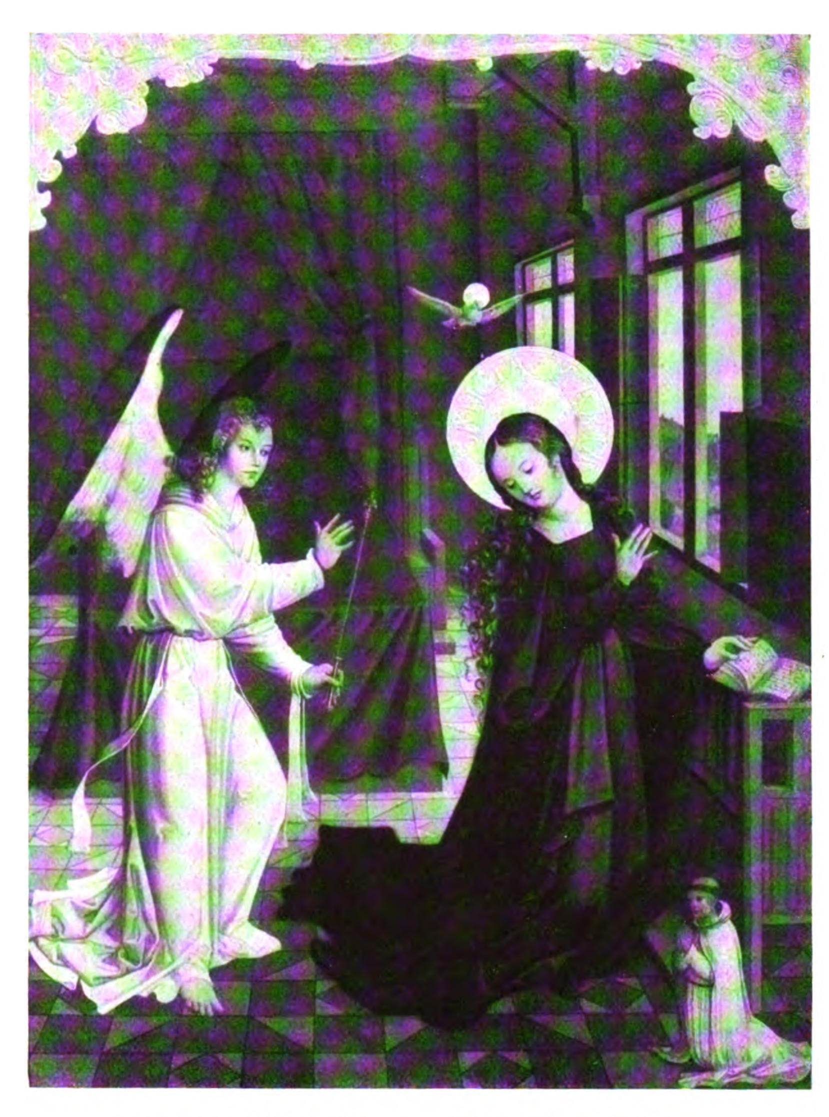


Abb. 10. Verkündigung vom Lautenbacher Altar. (145×108 cm.)

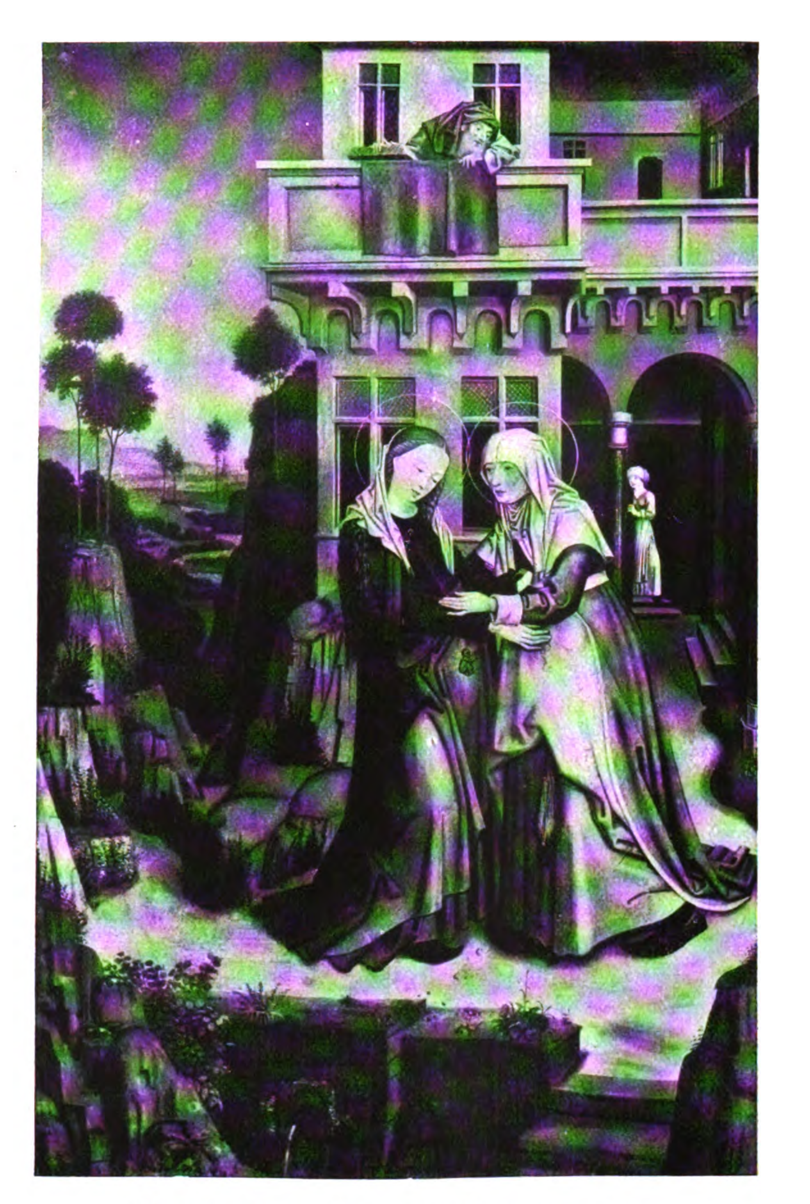


Abb. 11. Heimsuchung vom Lichtentaler Altar von 1489, in Karlsruhe. (227×141 cm.)

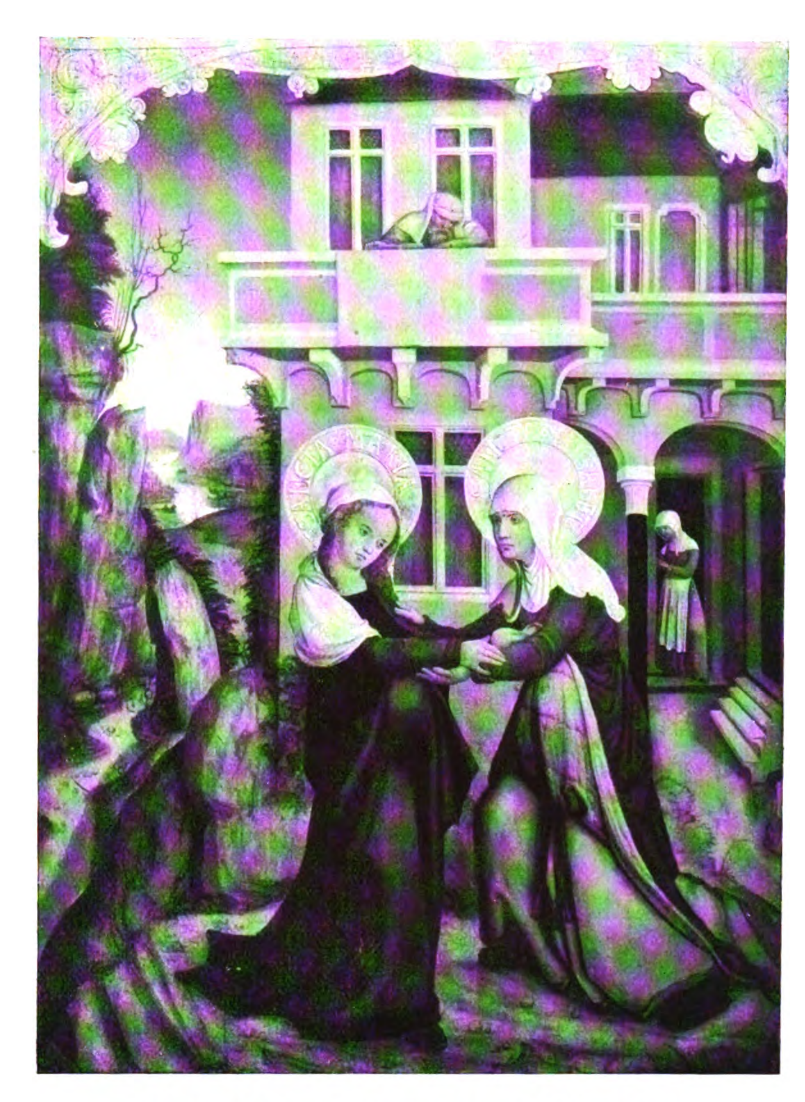


Abb. 12. Heimsuchung vom Lautenbacher Altar. (145×108 cm.)

weiblichen Typus spitz vorgebautes Kinn, kleine Augen, gekräuseltes Haar, bei fast allen Figuren plumpe Hände mit kurz geschnittenen Nägeln, in bezug auf die Farbe der Farbklang Rot, Blau, Grün in den Baldungschen Schwingungsverhältnissen[1]), fahle Fleischtöne mit aufgesetzten weißen Lichtern, in bezug auf die Aktion der Figuren energievolle, lebhafte Bewegungen und Gebärden, in bezug auf das Geistige die merkwürdige Mischung von geheimnisvoll lieblich, naturhaft dumpf (Blick der Tiere!), einerseits rasch, plötzlich und ausbrechend andererseits. —

Unmittelbare Vergleichsmöglichkeiten mit Werken Baldungs, die etwa zur Zeit der Lautenbacher Malereien entstanden sind, entfallen, da die frühsten bisher gesicherten Arbeiten Baldungs erst aus der Zeit nach seiner Berührung mit Dürer stammen[2]). Die Konfrontierung der Lautenbacher Bilder, vor allem der Geburt Christi mit der gleichen Darstellung aus dem Jahr 1510 (Abb. 18), die nach Baldungs Rückkehr an den Oberrhein entstanden ist, läßt die enge Verwandtschaft in Erscheinung treten: gleiche Anordnung der beiden Hauptfiguren in bezug auf die Bildfläche wie den Bildraum, eine Fülle von morphologischen Ähnlichkeiten (Köpfe, Haare, Hände, abgespreizter Daumen beim Christkind, Fuß des linken Engels am oberen Bildrand des Lautenbacher Bildes, Fuß des linken Engels auf der Baseler Darstellung usw., ähnliche Zusammensetzung des Farbklanges) und die durchaus verwandte geistige Haltung beider Bilder verknüpfen sie aufs engste. Ein kleiner Holzschnitt Baldungs vom Jahr 1505 erscheint überdies als vermittelndes Bindeglied zwischen beiden Werken[3]). Eine ähnliche Vergleichsreihe liegt — wenn auch infolge der geringeren Bedeutung eines Teiles der aufgereihten Werke weniger aufschlußreich — angesichts verschiedener Gestaltungen der Epiphanie vor: Lautenbach, Berliner Dreikönigsaltar von 1507[4]) und ein 1510 gedruckter Initialschnitt[5]). Der Initialschnitt leitet sich unmittelbar von dem Berliner Bild ab, die Veränderungen, die stattfinden, er-



Baldung, Initialholzschnitt von 1510 (etwas vergrößert).

[1]) Meßbar mit Hilfe der Farbgrade; die Quotientes entsprechen denen bei Baldung.

[2]) Vgl. oben S. 182 Anmerkung 2.

[3]) In Ulrich Pinders „beschlossen gart des rosenkrantz mariae" Nürnberg 1505, in dem sich eine große Anzahl von Schnitten Baldungs befindet (vgl. Rieffel, Repertorium 1892, S. 288, Vollmer a. a. O. und Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, S. 29f.) Buch I, fol. 62v.

[4]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Gegenstück des 1507 bezeichneten Sebastiansaltares in Brüssel, Sammlung O. Goldschmidt-Przibram.

[5]) Erster Initialholzschnitt in Geiler von Kayserspergs „disz schön buch genannt der seelen Paradiesz" Straßburg, Schurer 1510 (Kristeller a. a. O. Nr. 532).

geben eine merkwürdige Verwandtschaft mit der Lautenbacher Epiphanie: die scharfe Profilansicht beim knienden König ist wie auf der Lautenbacher Tafel vermieden, das Spiel der Hände beim Kind und beim König entspricht völlig der Lautenbacher Gestaltung, Maria hält das Kind wie auf der Lautenbacher Darstellung, Joseph, der auf der Lautenbacher Darstellung fast völlig verdrängt ist, fehlt, während er auf dem Berliner Bild an Bedeutung gewonnen hatte. Diese Beziehungen, die weit über das Maß des traditionell und ikonographisch Bindenden hinausgehen, lassen ihrerseits auch die Verwandtschaften des Berliner Bildes mit der Darstellung in Lautenbach (vor allem angesichts der Marienfigur) in Erscheinung treten. Der Initialschnitt wiederum zeigt in seinem Zurückgreifen auf ältere Motive das gleiche Phänomen wie die Baseler Geburt, die gemessen an Baldungs Altarwerken von 1507 bei aller Wahrung der Dürerschen Formensprache gleichsam mit einem Schritt nach rückwärts den Faden der älteren Kunst weiterspinnt[1]).

Aus diesen Vergleichsreihen ergibt es sich, daß die Lautenbacher Gestaltungen jeweils die frühste Stufe der Verwirklichung des jeweiligen Themas darstellen. Nicht das geringste Element der neuen Ausdrucksweise, die sich auf der Berliner, der Baseler Tafel und dem Holzschnit in unmittelbarem Anschluß an Dürer allenthalben ausspricht, ist bei ihnen zu erkennen[2]).

Über die Unterschiede des Stiles hinaus bestehen zwischen den Lautenbacher Malereien und den Werken Baldungs aus den Jahren 1507—1510 Beziehungen, die, wie es scheint, nur in persönlicher Verwandtschaft verwurzelt sein können. Wenn ein persönlicher Tenor von Kunstwerken eines Meisters erkannt werden kann, der aus dem Gesetz der Einzelpersönlichkeit heraus durch alle Wandlungen der Ausdrucksweise oder des Stiles durchdringt, wenn zugleich morphologische Eigenheiten ebenfalls über alle Wandlungen hinweg als die Kennzeichen eines bestimmten Meisters angesehen werden dürfen, so wird man angesichts des Komplexes der Lautenbacher Malereien und der erwähnten Werke Baldungs das Walten der gleichen Persönlichkeit erkennen können. Der historische Tatbestand vermag seinerseits die Zuschreibung der Lautenbacher Bilder an Baldung zu stützen (wenn nicht zu beweisen): es steht fest, daß Baldung (was überdies traditionell überliefert ist) von der Werkstatt des Lichtentaler Altares ausgegangen ist; die Lautenbacher Bilder beruhen auf derselben Lichtentaler Werkstatt; sie zeigen überdies die engsten persönlichen Parallelen zu der künstlerischen Persönlichkeit Baldungs und erscheinen in einzelnen Teilen als unmittelbare Vorstufen für spätere, als eigenhändig beglaubigte Werke des Meisters[3]). Aus diesem Tatbestand ergibt sich mit größter Wahrscheinlichkeit,

[1]) Vgl. oben S. 183 oben.

[2]) Auch das in Gold eingepreßte Rankenwerk auf den Außenseiten der Lautenbacher Flügel, das auf Grund seines scheinbaren Renaissancecharakters vielleicht als Handhabe zur Datierung der Malereien in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts herangezogen werden könnte, kommt ähnlich auf Straßburger Holzschnitten um 1500 vor.

[3]) Ob die Reste, die heute in die Predella eingebaut sind, die Brustbilder von Gregorius und Ambrosius, Fragmente der ursprünglichen Predella sind, kann nicht mehr nachgewiesen werden; übrigens waren früher noch drei weitere Brustbilder, Chrysostemus, Hieronymus und Augustinus vorhanden



Abb. 13. Anbetung der Könige vom Lautenbacher Altar.
(145×108 cm.)



Abb. 14. Darstellung im Tempel vom Lautenbacher Altar.
(145×108 cm.)



Abb. 15. Geburt Christi vom Lautenbacher Altar. (145×108 cm.)



Abb. 16. Beschneidung Christi vom Lautenbacher Altar.
(145×108 cm.)

daß Baldung der Maler der Lautenbacher Tafeln ist. Mit der Datierung der Lautenbacher Bilder um 1500, die sich aus ihrem Stil ergeben hat, stimmen die Daten Baldungs überein: 1496 ist er allem Anschein nach in Lichtental gewesen; spätestens 1504 tritt er in Nürnberg auf den Plan. Die Lautenbacher Arbeit würde also in der Zeit zwischen der jugendlichen Lernzeit und dem im Anschluß an Dürer vollzogenen Übergang zur ars nova liegen[1]).

Diese Zusammenhänge ermöglichen eine Erklärung der verschiedenen Stilelemente, die neben den Elementen der Ausdrucksweise Dürers sich bei Baldung deutlich durchsetzen. Aus der Lichtentaler Werkstatt hat er schwäbische Elemente bezogen, die (in der Großfigurigkeit, in der Vorliebe für flächenhaften Aufbau der Kompositionen in der vordersten Bildebene und selbst in bestimmten Typen) lange nachwirken. Das Lautenbacher Werk zeigt den engen Zusammenhang mit der oberrheinischen Kunst der Spätgotik. Es läßt zugleich erkennen, daß Baldung von sich aus den Vormarsch in der Richtung der Zielsetzung der ars nova angetreten hat[2]). Diese Tatsache vermag vielleicht die Konsequenz und die Stoßkraft der Kunst Baldungs zu erklären, die ihn vor allen übrigen Dürergenossen auszeichnet; sie vermag vielleicht auch den Schlüssel zu geben für das überraschende Zurückgreifen auf Elemente der älteren oberrheinischen Kunst, das den großen künstlerischen Aufschwung einleitet, der um 1510 nach Baldungs Rückkehr in das Land seiner Herkunft einsetzt.

II.

DIE SELBSTBILDNISSE.

Es gibt zwei Selbstbildnisse von Baldung, die längst allgemein anerkannt sind. Das eine befindet sich auf dem Sebastiansaltar von 1507 (Brüssel, Sammlung Goldschmidt-Przibram), das zweite auf der großen Kreuzigung auf der Rückseite des Freiburger Hochaltars (Abb. 19 u. 20). Als Selbstbildnisse geben sich beide infolge der auffallenden Kopfhaltung, infolge ihres aus dem Bild

(vgl. Sensburg, Beschreibung der merkwürdigen Kirche zu Lautenbach bei Oberkirch, Freiburg 1830). Angesichts der Reste fällt die starke Verwandtschaft der Köpfe mit den Köpfen der Kirchenväter auf der Rückseite von Baldungs Baseler Geburt von 1510 auf. Auch die Lautenbacher Köpfe erscheinen als unmittelbare Vorstufen derer in Basel; die Baseler Rückseite selbst ist allem Anschein nach teilweise von Werkstatthand ausgeführt.

[1]) Man wird annehmen dürfen, daß der Meister des Lautenbacher Altares (vom soziologischen Standpunkt aus gesehen) der Schnitzer der Figuren gewesen ist, der sich als ein Meister in der Vollkraft des Schaffens darstellt. Baldung wäre dann nur der ausführende Maler gewesen, was das Fehlen einer Signatur erklären würde. Vgl. auch den Schluß des Abschnittes „Selbstbildnisse".

[2]) Die Frage liegt nahe, ob Dürer, der von 1492—1494 sich am Oberrhein aufgehalten hat (nachweislich auch in Straßburg), früh schon auf Baldung Einfluß ausgeübt hat. Kautzsch beispielsweise hat (Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn, Stud. z. deutsch. Kunstgeschichte, Straßburg 1903, S. 24) diese Frage im Vorübergehen gestreift; Möglichkeiten des Nachweises sind indessen nicht vorhanden. Eine solche Berührung Baldungs mit Dürer wäre übrigens für den Stil der Lautenbacher Malereien ziemlich belanglos, da Dürer erst seit den Apokalypse-Schnitten zum Führer der jungen Generation wird. Die neuen Elemente der Lautenbacher Malereien gehen über die Leistung und die künstlerische Zielsetzung des vorapokalyptischen Dürer weit hinaus.

heraustretenden Blickes und der mit aller Prägnanz betonten Individualisierung ohne weiteres zu erkennen. Obwohl zwischen beiden ein Abstand von 8—9 Jahren liegt, sind die physiognomischen Unterschiede gering; der Kopf Baldungs scheint sich im Laufe der Jahre wenig verändert zu haben. Die Eigenschaften, die man angesichts beider Selbstbildnisse aus den Zügen ablesen kann, stimmen mit den künstlerischen Eigenschaften, wie sie sich im Werk und seiner Entwicklung verwirklichen, völlig überein: Helligkeit, Frische, Einschlag von Frechheit in einem positiven Sinn, Wagemut, Sinnlichkeit.

Zu diesen beiden Selbstbildnissen gesellt sich als drittes eine Zeichnung des Baseler Kabinettes, die Terey schon erkannt hat, ohne jedoch die notwendige allgemeine Zustimmung zu finden[1]) (Abb. 21). Es erscheint merkwürdig, daß Tereys einleuchtender Vorschlag nicht akzeptiert worden ist, denn die Übereinstimmung in bezug auf Kopfform (nach unten spitz zulaufend), Einzelform (lang gezogene Nase mit geradem Rücken, scharfes Kinn mit starkem Grübchen, sinnliche Lippen, breit gelagerte Augenbrauen) und Ausdruck (schnurstracks, sinnlich, hell, vital) ist so groß und einleuchtend, daß es schwer fällt, in diesem Kopf einen anderen Menschen zu erkennen als eben Baldung selbst. Altersunterschied ist festzustellen; die Basler Zeichnung zeigt die Züge Baldungs als sie noch weicher, runder — also jünger — gewesen sind als zur Zeit des Brüsseler Selbstbildnisses (1507), wo sie schon scharf modelliert erscheinen. Die Zeichnung wird demnach wohl um einige Jahre, vielleicht drei, vier Jahre früher entstanden sein. Unter Bezug auf das Lebensalter Baldungs, der 1476 geboren ist, liegen also zwischen der Basler Zeichnung und dem Brüsseler Bild jene entscheidenden physiognomischen Veränderungen, die sich im allgemeinen beim Manne am Ende seines dritten Lebensjahrzehntes vollziehen. Mit dem Geburtsdatum Baldungs stimmt eine solche Datierung der Zeichnung (um 1504) ohne weiteres überein; er hat den Brüsseler und Freiburger Bildnissen zufolge 1507 und 1516 noch verhältnismäßig sehr jung ausgesehen, so daß das Jünglingshafte der Baseler Zeichnung, die einen etwa Achtundzwanzigjährigen darstellt, nicht überraschen kann. Übrigens liegt auch ein kunsthistorischer Anhalt insofern vor, als die Datierung 1504 die Entstehung des Blattes in Nürnberg nahelegt, wo sich Baldung — wie es sich aus seiner frühen Holzschnittproduktion erweisen läßt — spätestens seit 1504 aufgehalten hat; so erklärt sich leicht die überraschende technische Übereinstimmung des Blattes mit Dürers „grüner Passion" und die offenbar Dürer eng verwandte künstlerische Zielsetzung, in der die Lebendigkeit und suggestive Schlagkraft der vortrefflichen Zeichnung begründet liegt.

Von dieser Baseler Zeichnung und ihrem Verhältnis zu den übrigen Selbstbildnissen Baldungs führt die Verbindung zu einem jugendlichen Kopf des Lautenbacher Marientodes (Abb. 22). Dieser im Hintergrund bescheiden auftauchende Kopf fällt aus dem Rahmen des Bildes als Selbstbildnis dadurch unmittelbar auf, daß er aus der Versammlung der Apostel obwohl der jüngste (in bezug auf die gewohnte Ikonographie geradezu vorschriftswidrig jung, und es

[1]) Vgl. die Bemerkungen Tereys, Die Handzeichnungen a. a. O. T. 13; in Basel war das Blatt eine Zeitlang Nikolaus Manuel zugeschrieben, ohne daß bestimmte Analogien vorhanden wären.



Abb. 17. Baldung, Mittelbild des Dreikönigsaltares von 1507, in Berlin. (121×70 cm.)

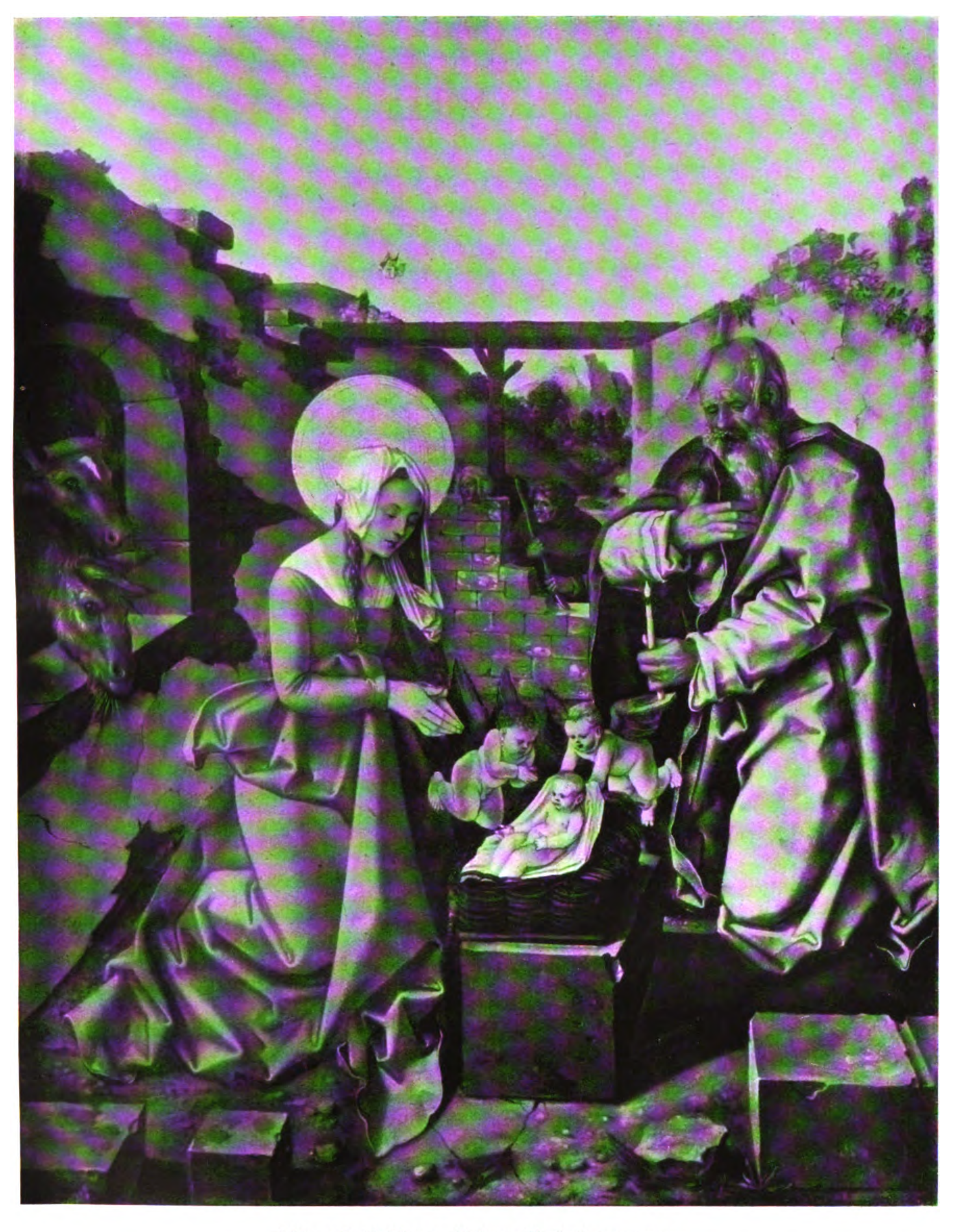


Abb. 18. Baldung, Geburt Christi von 1510,
in Basel. (170×126 cm.)

ist nicht Johannes!) und obwohl ganz in den Hintergrund gedrängt als einziger in voller Vorderansicht aus dem Bild herausblickt. Die physiognomische Verwandtschaft mit den anderen Selbstbildnissen Baldungs ist bei aller Variation im einzelnen groß (nach unten spitz zulaufende Kopfform, lange gerade Nase, geschwungener Mund mit starkem Grübchen im Kinn, breit gelagerte Augenbrauen) der psychische Ausdruck stimmt in bezug auf seinen Wesenskern nicht minder mit dem der anderen Selbstbildnisse überein, wenn auch der Lautenbacher Kopf ein zaghafteres Wesen zu zeigen scheint, das der späteren sichtbaren Kühnheit der Züge Baldungs aufs erste widerspricht. In die physiognomische Entwicklung indessen, die aus der Baseler Zeichnung und den späteren Selbstbildnissen sich kundgibt, fügt er sich folgerichtig ein; er zeigt die unmittelbare Vorstufe der weichen Züge des Selbstbildnisses von 1504. Psychologisch gedeutet, erklärt sich gerade auch der zaghafte Zug ganz natürlich als Vorstufe der Kühnheit und Verwegenheit, die sich von der Basler Zeichnung an in steigendem Maße in den Selbstbildnissen offenbart; in der Jugend führt das innere Brodeln, das sich mit der ersten Reife in Verwegenheit auslöst, zu unsicherem Zagen, das sich in den gleichsam verhangenen Zügen spiegelt.

Der zeitliche Abstand zwischen der Basler Zeichnung und dem Lautenbacher Bildnis mag nicht viel größer sein als der Abstand zwischen dem Baseler Blatt und dem Brüsseler Porträt. Man gelangt also auch von dieser Richtung her zu einer Datierung der Lautenbacher Malereien in die Zeit um 1500. Für das Lautenbacher Werk im ganzen gibt im übrigen das Selbstbildnis Aufschluß darüber, daß der Maler nicht der Meister des gesamten Werks gewesen ist, denn der Maler trägt noch die Gesellenmütze. Es ist also wohl der Bildschnitzer der Meister des Werks gewesen, in dessen Werkstatt der junge Maler Baldung die Flügelbilder geschaffen hat. (Fortsetzung folgt.)

DER MEISTER DES VERLORENEN SOHNES, JAN MANDYN UND LENAERT KROES

Von GRETE RING

Mit 6 Abbildungen auf Tafel 95—97

Es ist nicht eben aktuell, sich mit Künstlern kleinerer und kleinster Ordnung abzugeben. Stetig schwillt die Fülle monographischer Darstellungen der wenigen Großen, ihr Schaffen wird von einem so dichten Forschungsnetz umsponnen, daß kein noch so zufälliges Nebenwerk durch die Maschen schlüpfen kann, ihre Persönlichkeit zeigt sich hin- und hergewendet, bis alle Schauseiten abgeleuchtet sind. Die Ursachen dieser Beschränkung liegen in Wahrheit nicht so sehr in dem berechtigten Wunsch, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren, als vielmehr in der praktischen Kalkulation, die nur noch dem Thema Papier und Druck konzedieren kann, das geeignet scheint, weiteren Kreisen Interesse abzuzwingen. Bei der Behandlung von Künstlern kleineren Wuchses stellt sich dem Fernerstehenden allzuleicht die aufgewandte Mühe im umgekehrten Verhältnis zur Bedeutung des Gegenstandes dar. Darüber wird ein Gesichtspunkt immer mehr außer acht gelassen: daß, anstatt von vornherein ins Schwarze zu zielen und zu versuchen, die Zentralgestalt des Meisters zu treffen, es auch wohl angeht, das Zentrum zunächst mit einem Kranz von Pfeilen zu umspicken und so das „Schwarze" allmählich von außen einzukreisen. Denn das sei festgehalten: daß die Beschäftigung mit der Kunst der Kleineren nur dem Maße ihre Berechtigung erweist, als sie dient, das Schaffen der Großen aufzuhellen.

Ich rechne danach auf Nachsicht, wenn ich eine Bildergruppe einführe, die — ohne selbst von höchster Qualität zu sein — zu Hieronymus Bosch einerseits, zu Pieter Aertsen und den Ausläufern des Brueghelkreises andererseits in deutlicher Beziehung steht.

In der Gemäldegalerie der Wiener Staatsmuseen hängt unter Nr. 773 eine Darstellung des „Verlorenen Sohnes", dem „Hendrik van Cleve" zugeschrieben (Abb. 1). Die Zuschreibung tauchte plötzlich und willkürlich auf, nachdem in den alten Inventaren bis hinab ins 17. Jahrhundert das Bild auf den Namen des „Langen Pier" (Pieter Aertsen) gegangen war. Die alte Bezeichnung erweist sich als die fruchtbarere: von Hendrik van Cleve, einem Schüler und Mitarbeiter des Frans Floris, von dessen Verdiensten um die Vedutenmalerei van Mander berichtet[1]), ist kein beglaubigtes Werk bewahrt, während der „Verlorene Sohn" deutliche stilistische Verwandtschaft mit Aertsen aufweist. Glück[2]) identifiziert denn auch den Schöpfer des „Verlorenen Sohnes" mit einem Künstler dessen Lebenslauf sich mehrfach mit dem des Aertsen verschränkt: Jan Mandyn. Nach van Mander[3]) wohnte Aertsen in Antwerpen „bei einem Wallonen namens Mandyn". „Ich bin aber der Ansicht — fährt van Mander fort — daß es zwei

[1]) Van Mander, ed. Flörke 1906, 1 S. 237.

[2]) Jahrbuch der königl. Preuß. Kunstsammlungen XXV, 1904, S. 175.

[3]) Van Mander ed. Flörke 1, S. 331.



Abb. 1. Wien, Gemäldegalerie der Staatsmuseen.



Abb. 2. Douai, Museum.

Maler dieses Namens gegeben hat, nämlich noch einen anderen aus Harlem, der sehr hübsche seltsame Sachen in der Art des Hieronymus Bosch malte und von der Stadt Antwerpen ein Jahresgehalt auf Lebenszeit bezog." Die Kommentatoren van Manders nehmen an — wie mir scheint mit Recht — daß es vielmehr der gleiche Meister ist, der, aus Harlem stammend, sich kurz vor 1530 in Antwerpen niederließ und dort bis zu seinem Tode als Stadtmaler tätig war. 1542 erscheint Mandyn mit seinem Landsmann und Kollegen Aertsen vor dem Notar Zeger s'Hertoghe, um für den Kaufmann Samson del Barco drei Bilder zu begutachten. „Beim Ablegen des Zeugnisses erklärte Jan Mandyn, 42 Jahr alt zu sein, Pieter Aertsen 34 Jahr. Als Kunstmaler beglaubigten sie, daß sie für den gleichen Preis nicht so gut malen würden[1])." Damit ist das Jahr 1500 als Mandyns Geburtsdatum festgelegt. Außer diesem Datum und dem mutmaßlichen Todesjahr 1559/60 wissen wir nur, daß der Bischof von Dunkele 1536 ein Prachtmonument durch Mandyn ausführen ließ, ein Marmorgrab, darauf eine Kupferplatte, die der Künstler mit „schildereyen ende pourtraituren" zu schmücken hatte[2]). Als Schüler treten in seine Werkstatt ein: 1557 Gillis Mostaert, 1557 Bartholomäus Spranger. Es hält schwer, der Verlockung zu widerstehen, das dürftige urkundliche Gerippe mit tatsächlich beigebrachtem Bildmaterial zu umkleiden, um so schwerer, als sich dem „Verlorenen Sohn" eine stattliche Gruppe verwandter Werke anschließen läßt. Dagegen zeugt jedoch allzudeutlich das einzige signierte Gemälde Mandyns, die „Versuchung des hl. Antonius", ehem. Principe Corsini in Florenz[3]). Wenn auch die Inschrift in der jetzigen Form nicht sicher vom Meister selbst herrühren mag — der übrigens nach van den Branden des Schreibens unkundig war —, sondern nach Bode[4]) vielleicht aus etwas späterer Zeit stammt, hält doch auch gerade Bode ihre Aussage für bindend. Die Art der Darstellung paßt aufs beste zu van Manders mit seltener Hartnäckigkeit vierfach wiederholter Bemerkung, Mandyn sei ein Maler von Spukbildern und grotesken Sachen in der Art des Bosch gewesen[5]), während der Kreis des „Verlorenen Sohnes" sich auf Genre und Landschaftsdarstellung von durchaus naturnaher Auffassung beschränkt. Dem Corsinibild fügt sich eine kleinere Bildergruppe an, die van Manders Definition des „Spukmalers" weiter bestätigt. Ich nenne die „Prüfungen des Hiob" im Museum von Douai (Abb. 2)[6]), davon eine stark veränderte Wiederholung in Madrider Privatbesitz (Coll. de Dona Dolores Fernandez), eine andere in Dieghem bei Bruxelles[7]), ferner ein burleskes Gastmahl, gleichfalls in spanischem Privat-

[1]) Van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschoel, Antw. 1883, S. 159.

[2]) Van den Branden a. a. O.

[3]) Seit 1920 Harlem, Frans Hals-Museum Nr. 497; Abb. Jahrb. der Samml. des Allerh. Kaiserh., Wien XIX, S. 292, Tf. 39.

[4]) Der Kunstfreund 1885, S. 187.

[5]) Van Mander ed. Flörke I, S. 63, 331; II, S. 63, 129.

[6]) „Geborgene Kunstwerke aus dem besetzten Nordfrankreich", ausgest. in Valenciennes, Kat. München 1918, Nr. 218, vgl. Gr. Ring, Kunstchronik 1919, Nr. 19, S. 393. Abb. Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., Wien XIX, S. 297.

[7]) Abb. Paul Lafond, H. Bosch, Bruxelles, van Oest 1914, S. 32/33.

besitz (Bilbao, de Jado)[1]). Der „Christophorus" der Münchener Pinakothek (Nr. 160) wurde — wie mir scheint ohne Sicherheit — hier angefügt, ebenso der „Christus im Limbus" beim Grafen Harrach in Wien[2]). Die Gruppe der Bilder des Boschkreises, die wegen der seltsamen Scheinsignatur m dem Mandyn zugeschrieben wurde, fiel von selbst ab, nachdem das Rätselzeichen sich als Signum eines Antwerpner Messerschmieds erwiesen hatte[3]).

Alle Mandyn-Bilder verraten deutlich den Boschnachahmer: die gleichen abstrusen Versuchungsthemata, das gleiche Überspinnen der heiligen Szenen mit Monstrositäten und — seltsam lebensfähigen — Mischgeschöpfen aus Mensch, Tier und unbelebter Natur, das Bemühen um eine Einheit von Figur und Umwelt, die vielteilige Landschaft mit hochgelegtem Horizont. Nur die Handschrift ist eine andere: an Stelle des spitzigen, altertümlichen Duktus eine weiche, mehr allgemeine Formengebung, an Stelle der glasigreinen und kühlen Malweise ein pastoser Farbenauftrag, bei dem die bräunlichen und rötlichen Töne überwiegen. Die Typen verlieren das Unheimlich-Gespannte, das Teuflisch-Glaubensmäßige, werden drollig, sentimental, bürgerlich, der kommenden Generation zugewandt. Trefflich läßt sich daher gerade in diesem so fixierten „Mandyn" der Lehrer des Gillis Mostaert erkennen, bei dem die Verwässerung der „diablerie" ins Bürgerlich-Komische, die Vereinheitlichung von Figur und Landschaft im gleichen Sinne weiter schreitet, während kein Weg vom „Verlorenen Sohn" zu G. Mostaert führt.

Da die Identifizierung des „Meisters des Verlorenen Sohnes" durch urkundliche Überlieferung scheitert, muß versucht werden, seiner Persönlichkeit auf dem Wege über das Werk allein nahe zu kommen. Die bislang ausführlichste Bilderliste der Gruppe gibt Hulin de Loo[4]). Ausgehend von der „Heimkehr des Tobias" im Genter Mus. (Nr. S. 102) schreibt er dem „Maître de l'enfant prodigue ou Maître à la fossette" zu: Antwerpen, Mr. Hemmé (1907), Auferweckung des Lazarus; Dinant, Ausstellung, Flügel eines Schnitzaltars; Köln, Mus. Nr. 478, Beweinung; Wien, Staatsmus. Nr. 756, Ruhe auf der Flucht; London, Durlacher, Hl. Familie; London, Sackville Gall. (1908), Hl. Familie. Die vier letztgenannten Bilder sind nach Hulin Imitationen nach einem anderen Antwerpner, dem Monogrammisten C. B. (Cornelis van der Beke?), einem der Künstler, unter die sich das früher fälschlich unter dem Namen Lambert Lombard vereinte Material aufteilt. Auch sonst sucht der Künstler Anschluß an fremde Vorbilder: Hulin spricht von einer Reihe von Magdalenen nach dem Muster des Gossaert und des „Meisters der Weiblichen Halbfiguren". Die Liste läßt sich unschwer ergänzen: Tournai, Museum Nr. 116, „Ruhe auf der Flucht" (Abb. 3)[5]); Antwerpen, Museum Nr. 881, „Der Teufel sät Unkraut unter den

[1]) Den Hinweis auf die beiden spanischen Tafeln verdanke ich Herrn M. I. Friedländer.

[2]) G. Hulin de Loo, Catalogue critique, Gand 1902, Nr. 286.

[3]) Kunstchronik, N. F., VIII, 895/6, S. 197.

[4]) Cat. du musée des beaux arts de la ville de Gand, 1909, S. 55.

[5]) Replik als „Jacob Grimmer" abgebildet in einer Annonce des „Connoisseur", dec. 1919, damals im Bes. der Oxford Galleries, Manchester.



Abb. 3. Tournai, Museum



Abb. 4. Antwerpen, Museum

Weizen (Abb. 4); ebd. Nr. 638 (aus dem Besitz der „Hospices civiles"), Ecce homo; Lier, Kloster der „Soeurs grises", „Esther vor Ahasverus"[1]). Nächststehend, doch von etwas geringerer Qualität, vielleicht Werkstatt: Berlin, Privatbesitz, „Susanna und die Alten", Berlin, Kunsthandel, Flügelaltar mit der „Anbetung der Könige", auf den Außenseiten der Flügel „Verkündigung", Berlin, Depot des Kaiser-Friedr.-Mus., Lucretia; Köln, Walraff-Richartz-Museum, Nr. 484 Heilige Familie mit Engel. Immer noch nahe verwandt, doch etwas fremdartig: Antwerpen, Museum, Nr. 895, Loth und seine Töchter; Valenciennes, Museum, alte Nr. 46, Predigt Johannis des Täufers; Innsbruck, Ferdinandeum, Segen Jakobs (doch wohl näher an Herri met de Bles); Lüttich, Diözesanmuseum, Christus im Hause Simons. Nicht in diesen Zusammenhang gehörig scheint mir die von Glück dem „Verlorenen Sohn" sowie der „Ruhe auf der Flucht" der Wiener Galerie angegliederte „Anbetung der Hirten" (Wien, Gemäldegalerie Nr. 757)[2]).

Die Gesamtheit dieser Bilder bewegt sich in den gleichen Stoffkreisen: Historien der Bibel, die sich zum Anbringen genrehafter Züge insonderheit eignen, wie die Tobias-, die Esther- und Susannengeschichten, das Gleichnis vom „Verlorenen Sohn"; dazu Vorwürfe, die der Landschaftsdarstellung entgegenkommen, wie die „Ruhe auf der Flucht" oder das — ikonographisch fast singuläre — Gleichnis vom „Unkraut im Weizen". Die Motive finden sich denn auch in der Art ausgestaltet, daß die genrehaften und landschaftlichen Züge nahezu alleinherrschen, während die Träger der eigentlichen Handlung zu Staffagefiguren herabsinken. Charakteristisch erscheint dabei das enge Vollstopfen des Raumes mit einer Fülle von Einzelheiten: da gibt es Dörfer mit Häusern, deren jedes wiederum mit den genauesten Details ausgeziert ist, Kirchen und Mühlen, Flüsse mit Schiffen, all das belebt von einer Unzahl kleiner menschlicher Figuren. Diese Figürchen sind lang, schlank und kleinköpfig, mit oft harter Kopfdrehung, häufig ist der Kopf ins Profil gerückt, während der Körper in Facestellung verharrt und umgekehrt. In Bewegung und Proportionierung zeigen die Figuren starke Verwandtschaft mit denen Aertsens, dagegen erweist sich des Anonymus Sonderart in den Gesichtstypen: an Stelle der wie abgestoßenen

[1]) Ferner: Harlem, Bischöfl. Mus. Nr. 88, „Grablegung".

[2]) Zu dem Wiener „Verlorenen Sohn" eine Zeichnung im Berliner Kupferstich-Kab. unter „Aertsen", vgl. Sievers, Aertsen, 1908, S. 105. Ebenso nach Sievers tauchte 1905 im Genuesischen Kunsthandel eine Replik des „Verlorenen Sohnes" auf. Repliken der „Beweinung" des Kölner Museums u. a. in Oldenburg, Mus., in Lüttich, Coll. D. van de Casteele, in Haus Vorst bei Frechen, Landkreis Köln. Eine Replik der „Ruhe auf der Flucht" der Wiener Gemäldegalerie in der „Madonna del Convento di Bigorio", bei Lugano, abgeb. Reinach, Répertorium.

Im British Mus., London, liegt unter den Anonymen Niederländern, Mappe IV, 522, Nr. 162—166, eine Folge von sechs Federzeichnungen, die nach handschriftlicher Notiz dort dem „master of the prodigal son" zugeteilt werden. Die Typen sind in der Tat dem Meister verwandt, der Strich erscheint für die vergleichsweise frühe Zeit auffallend frei. Die Darstellungen dürften dem Alten Testament entnommen sein: 1. und 2. Kampfszenen mit Kriegern in antiker Rüstung, 3. Auffindung eines Verwundeten, 4. Der Verwundete wird gesalbt und gelabt, 5. Der Verwundete wird einem thronenden König vorgeführt.



Stumpfnasen Aertsens eine lange spitze Nase, deren Form sich im Kinn fast wörtlich wiederholt. Das Kinn ist durch das — dem Aertsen nicht geläufige — Grübchen geteilt, das dem Künstler bei Hulin den Namen „Maître à la fossette" eingetragen hatte. Von Aertsen geschieden erscheint weiter die Gestaltung der auffallend großen Hände.

Alle Eigenheiten des Anonymus finden sich deutlich wieder in zwei Tafeln, die kürzlich im Berliner Kunsthandel auftauchten und von denen die eine den glücklichen Zufall einer Signatur bietet. Thema ist wieder die Tobiashistorie, „Heimkehr" (Abb. 5) und „Vermählung des Tobias" (Abb. 6); die „Heimkehr" trägt die Bezeichnung L. K, (verschlungen) sowie das Datum MDXXXV. Wenn die beiden Tafeln nicht zu den gelungensten Beispielen der Gruppe gehören, ist ihre Qualität immerhin ausreichend, die Ausführung der Hand des Hauptmeisters selbst zuzuschreiben. Das Signum findet sich in keinem Monogrammistenwerk verzeichnet, doch kennt van Mander zu eben dieser Zeit einen Künstler der gleichen Initialen: Lenaert Kroes, den Lehrer des Gillis van Coninxloo zu Antwerpen, der „Figuren und Landschaften in Wasser wie in Ölfarbe malte"[1]). Der Name fehlt in den Antwerpner Gildenlisten. Es erscheint freilich vermessen, gerade die Identifizierung dieses völlig Unbekannten, dessen Name uns mehr oder weniger zufällig überkommen ist, mit dem „Meister des Verlorenen Sohnes" in Erwägung zu ziehen, wenn sich nicht der ganze Kreis immerhin befriedigend damit schlösse. Gillis van Coninxloo lernte zunächst bei „Pieter, dem Sohne des alten Pieter van Aelst", dann bei dem mysteriösen „Lenaert Kroes", dann bei Gillis Mostaert. In der Tat muß jener Kroes des Coninxloo eigentlicher Meister gewesen sein: Pieter Coeke d. J. starb, als der Lehrling 15 Jahr alt war (1559), auch mag die Kunde einer Lehrzeit bei ihm eher nachträglich aus den verwandtschaftlichen Beziehungen (die Frau des alten Pieter Coeke war die Schwester von Coninxloos Mutter) durch van Mander konstruiert sein. Als Coninxloo jedoch zu G. Mostaert in ein näheres Verhältnis trat, hatte er augenscheinlich schon eine gewisse Selbständigkeit erlangt, da er „für seine Kost bezahlte und für sich selbst arbeitete".

Es sei daher einmal der Versuch gewagt, statt wie es die Regel will, vom Lehrer auf den Schüler zu schließen, den Lehrer aus des Schülers Schaffen rückwirkend zu konstruieren. Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß sich die unleugbar große äußere wie innere Verwandtschaft des Anonymus zu Coninxloo in den reiferen Werken Coninxloos deutlicher offenbart als in seiner — der Lehrzeit immerhin näher zugewandten — Jugend. Was die beiden Künstler vor allem verbindet, ist die Landschaftsauffassung: die Tendenz, von der romantischen Phantasielandschaft, die die Mode vorschreibt, auf die wahrheitsgetreue Wiedergabe der heimischen Natur zurückzugehen. Der „Meister des Verlorenen Sohnes" wie Coninxloo — in seinen reifen bezeichnenden Werken — verschmähen die Ingredienzien, mit denen die Bles und Patinir glaubten, ihre Landschaften schmackhaft machen zu müssen, — die wilden Felsformationen, die Tore und Höhlen aus zackigem Gestein, die phantastisch gewundenen Flußläufe mit ruinengekrönten Ufern. Sie bevorzugen vielmehr das Flachland der Heimat, milde

[1]) Van Mander, ed. Flörke II, S. 121.



Abb. 5. Berliner Kunsthandel



Abb. 6. Berliner Kunsthandel

mit Hügeln durchsetzt und von kleinen ländlichen Ortschaften idyllisch belebt. Beiden Künstlern gemeinsam ist weiter die Baumgestaltung: die Stämme wachsen schlank und vergleichsweise kahl empor, die nicht sehr volle Krone wird oft vom oberen Bildrand durchschnitten. Im Laubwerk bleibt gern das einzelne Blatt deutlich: teils, weil die Belaubung so spärlich ist, daß Blatt neben Blatt isoliert gegen den Himmel steht, teils weil auf dem gleichmäßig hingestrichenen Grund die Sonderform mit einzelnen derben Pinselstrichen markiert ist. Verwandt erscheint ferner die Farbengebung: in der Landschaft eine Fülle von Grün- und Blautönen, vom zähen Braungrün des Vordergrundes zum klaren Blaugrün der Mitte, das in duftig blaugrauweiße Ferne verschummert; die verschiedenen Zonen nicht schroff geschieden, sondern allmählich ineinander übergehend; in den Draperien und Gewandungen der Figuren vorherrschend ein dunkles Rot und Olivgrün, dazu ein bräunliches Gelb. Die Buntheit der altniederländischen Lokalfarben, die Schillerfarbigkeit des frühen Manierismus sind gleicherweise geschwunden und machen einer milden Tonigkeit, etwa im Sinne des Frans Floris, Platz. In der Karnation gibt es nicht mehr das gleichmäßig verschmolzene Email der früheren Generation: der Farbauftrag läßt den einzelnen Pinselstrich sichtbar bleiben. Endlich ist von den schlanken Staffagefiguren des Coninxloo zu denen des Anonymus der Rückweg nicht ungangbar.

Die Linie, die von Coninxloo zu „Lenaert Kroes“ zurückführt, läßt sich mit Erfolg nach der anderen Richtung in die Zukunft hineinziehen. Als unmittelbarer Schüler des Coninxloo wird Pieter Bruegel d. J. erwähnt, doch sind die Beziehungen zu ihm minder sichtbar, als die zu seinem Bruder, dem „Sammetbruegel“ Jan. Weiter lassen sich anschließen: Vinckboons, Schoubroeck, Keirincx, Roelant Savery, Joos de Momper. Mag es berechtigt sein oder nicht, in dem „Meister des verlorenen Sohnes“ den Coninxloo-Lehrer Lenaert Kroes zu suchen, auf jeden Fall ist in dem „Monogrammisten L. K.“ einer der Vorläufer und Initiatoren dieser für die Folge der niederländischen Malerei nicht unwesentlichen Gruppe gefunden.

STUDIEN ÜBER TIZIANS STIL

Mit 19 Abbildungen auf Tafel 98–105 *Von* **THEODOR HETZER**

So wenig es im Erkenntnisbereich der kunsthistorischen Wissenschaft, falls sie nicht spekulativ sein will, gelegen ist, nach den letzten Ursachen des Stils und des Stilwandels zu fragen, so sehr hat sie sich, das Bestehen eines bestimmten Stilwillens voraussetzend, damit zu beschäftigen, welche Mächte den Künstler angezogen, auf ihn eingewirkt und dazu beigetragen haben, seinem Schaffen das Gepräge zu geben. Bei der Erforschung der Kunst Tizians hat man diese Fragen, abgesehen von den seit jeher mit Recht und genugsam betonten Beziehungen zu Giorgione, zwar hin und wieder gestreift, aber noch nie ernsthaft gestellt und im Zusammenhang beantwortet. In den folgenden Abhandlungen habe ich versucht, es zu tun.

Innerhalb der venezianischen Malerei wird die Epoche, die wir mit dem Begriff der Hochrenaissance oder der Klassik zu bezeichnen gewohnt sind, durch keinen Künstler so groß, rein und streng verkörpert wie durch Tizian. Obgleich jener Begriff aus der Betrachtung der mittelitalienischen Kunst gewonnen ist und darum für die venezianische, die unter anderen Voraussetzungen und auf andere Weise sich entwickelte, nur bedingt gilt, darf man ihn doch zur Charakteristik auch des venezianischen Cinquecento und seines größten Meisters unbedenklich und mit gutem Grunde anwenden. Denn seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts bilden die einzelnen italienischen Kunstprovinzen, trotzdem sie, wie gerade Venedig, an ihren überkommenen lokalen Besonderheiten treu festhalten, doch schon in höherem Grade eine kulturelle und künstlerische Gemeinschaft als ein halbes Jahrhundert zuvor. Tizian steht Rafael und Michelangelo im Denken und Fühlen, im Wollen und Vollbringen näher als Jacopo Bellini Masaccio und Donatello. Wie die florentinisch-römischen Meister ist auch Tizian von monumentaler Gesinnung erfüllt, dazu von dem Streben nach Idealität, harmonischer Erscheinung und geläuterter Bildform; auch ihm ist der Mensch das Maß aller Dinge. Der auf sich selbst gestellte und seiner selbst bewußte Mensch bestimmt durch die Kraft und die Schönheit seines Körpers und durch die Macht seines Geistes und seiner Taten Form und Inhalt der Bilder; alles im Bilde strahlt von ihm aus, alles bezieht sich auf ihn zurück. Diese klassisch-anthropozentrische Auffassung ist für Tizians Schaffen von Anfang an bezeichnend. Zum 15. Jahrhundert steht er in einem viel entschiedeneren Gegensatz als Giorgione. Tizian kennt nicht mehr die koordinierende Objektivität des Quattrocento, dem der Mensch nur ein Teil, wenn auch der wichtigste, der zu erforschenden Natur war. Fremd ist ihm auch Giorgiones Naturbeseelung, in der jene Naturbetrachtung sich ins Subjektive gewendet hat. Die Landschaft in Tizians Bildern spricht nicht eine eigene Sprache; sie ist das Echo des Menschen. Die Beziehung ist pathetisch, nicht lyrisch. Dieser klassische Geist bleibt herrschend bis an das Ende des langen Tizianschen Lebens. Vom Manierismus ist Tizian kaum berührt worden, der religiöse Umschwung nach der Mitte des Jahrhunderts hat ihn zwar getroffen, jedoch nicht im Innersten erschüttert. Niemals liegt der Schwerpunkt seiner Menschen außerhalb ihrer selbst.

Wenn wir nach den künstlerischen Mächten fragen, die einem Meister der Hochrenaissance etwas zu sagen hatten, so denken wir zuerst an die Antike. Man hat bestritten, daß der Antike in der Kunst Tizians ein wichtiger Platz gebühre. Zu Unrecht, wie mich dünkt. Sie hat Tizians Stilbildung nachhaltig beeinflußt. Wie in Florenz so hat man auch in Venedig, wenngleich in anderer Weise, schon im 15. Jahrhundert der Antike vielfach Beachtung geschenkt. Aber erst bei den Meistern des 16. Jahrhunderts, in Rom vornehmlich bei Rafael und seiner Schule, in Venedig aber bei Tizian kam das Verständnis für Größe und Sinn der antiken Form voll zur Reife. Tizian verdankt der Antike nicht weniger als Rafael; wodurch seine Auffassung sich von der römischen unterscheidet, davon wird noch zu reden sein.

Die florentinisch-römische Malerei des 16. Jahrhunderts war die Frucht einer beispiellos reichen, kräftigen und intelligenten Entwicklung; ihr hatte außer der Antike keine andere Kunst etwas Bedeutendes zu bieten. Anders lagen die Dinge in Venedig. Tizians Kunst ruht auf einem viel schwächeren und kleineren Fundament als die der Mittelitaliener. Die venezianische Malerei war im Gegensatz zur florentinischen konservativ und geistig träge; sie hatte sich langsam und in engen Grenzen entwickelt. Das 14. Jahrhundert sah keinen großen Meister, das 15. deren nur wenige. Namentlich in der Komposition und bei der Darstellung des menschlichen Körpers hatte man sich mit einfachen Motiven und Formen begnügt. Es nimmt daher nicht wunder, daß Tizian von der hierin weit vorgeschrittenen florentinisch-römischen Kunst, als er sie näher kennen lernte, lebhafte Eindrücke empfing.

Der konservative Sinn der Venezianer erklärt es aber auch, daß noch eine dritte künstlerische Potenz auf Tizian gewirkt hat: das sind die byzantinischen Mosaiken. Bekanntlich war Venedig fester als irgendeine andere Stadt Italiens mit Byzanz verknüpft. Bis in die Mitte des Trecento hatte die byzantinische Kunst fast allein in den Lagunen geherrscht; die ersten venezianischen Maler hingen eng mit ihr zusammen. Aber über das Trecento hinaus ist die byzantinische Art als Tradition in der venezianischen Malerei erhalten geblieben, in gewisser Weise sogar bis in ihre spätesten Zeiten. Man spürt stets, daß in Venedig am Anfang nicht ein Mann wie Giotto stand, der alles verdunkelte, was vor ihm gewesen war. Um das Jahr 1500 ereignete es sich aber, daß die byzantinische Kunst nicht nur wie bisher in der Form der Tradition weiter lebte, sondern selbst wieder in den Gesichtskreis der venezianischen Maler, insbesondere Tizians, trat. Das klingt sonderbarer, als es in Wirklichkeit ist. Denn auch die byzantinische Kunst verdient in einem bestimmten Sinne die Bezeichnung klassisch; auch sie ist ideal und monumental, dazu reif und ausgeglichen in der Bilderscheinung. Auch für sie bildet, wenn schon unter ganz anderen gedanklichen Voraussetzungen, der Mensch fast das einzige Thema. Ihr Zusammenhang schließlich mit der Antike hat sich nie gelöst. Es ist darum nicht von vornherein unwahrscheinlich, daß Tizian auch zu ihr sich hingezogen gefühlt habe. Indessen wäre ihre Wirkung ohne das Bestehen der byzantinischen Tradition schwächer und nur vorübergehend gewesen; auch Rafael hat möglicherweise auf Vergangenes, auf die monu-

mentale Kunst des römischen Mittelalters, zurückgegriffen, aber davon nicht mehr empfangen, als einige Anregung; Tizian hingegen ist in mancher Hinsicht von byzantinischer Anschauung gleichsam durchtränkt[1]).

Dem Einfluß also dieser drei Mächte auf das Schaffen Tizians, der byzantinischen, der antiken, der florentinisch-römischen sind die nachstehenden Betrachtungen gewidmet. Ich beginne mit der byzantinischen Kunst, einmal weil sie als erste in Tizians Entwicklung eingegriffen hat, sodann weil man das Wirken der beiden anderen erst ganz versteht, wenn man sich des byzantinischen Elementes bewußt geworden ist, schließlich weil gerade dieses byzantinische Element nicht wenig dazu beigetragen hat, dem klassischen Stil Tizians die Färbung zu geben, die ihn von dem der Mittelitaliener charakteristisch unterscheidet. Es ist nötig, zunächst von der byzantinischen Tradition in der venezianischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts zu sprechen, und da die Dinge, um die es sich dabei handelt, nicht offen zutage liegen, bin ich zu einiger Ausführlichkeit gezwungen.

I. Das byzantinische Element.

Worin äußert sich in der venezianischen Malerei das Weiterleben der byzantischen Kunst? Im Inhaltlichen, das sich seiner Natur gemäß am schnellsten wandelt und den Wechsel der Zeiten und Strömungen zuerst widerspiegelt, hat sich die Loslösung von Byzanz früh vollzogen. Durch den Inhalt ihrer Bilder ist die venezianische Malerei seit dem 14. Jahrhundert mit dem westlichen Europa verbunden und an dessen geistiger Bewegung beteiligt, wenn auch zunächst nicht lebhaft. Die venezianischen Trecentisten z. B. malen häufig die Krönung Mariae, ein im Abendland aufgekommenes, der byzantinischen Kunst unbekanntes Thema. Festgehalten haben die Venezianer an dem repräsentativen Zug der Byzantiner. Die lange Lebensdauer der Ancona, bis an das Ende des 15. Jahrhunderts, mit ihren beziehungslos nebeneinander gereihten frontalen Einzelfiguren in getrennten Feldern ist hierfür nur ein besonders beredtes Zeugnis; in Florenz verschwindet die Ancona mit dem Anfang des 15. Jahrhunderts, nachdem die Auflösung sich innerhalb des Typus selbst, durch Verschmelzen der einzelnen Felder, angekündigt hatte. (So bei Orcagna und Lorenzo Monaco.) Als ikonographischer Konservatismus verdient das späte Vorkommen der „Platytera", der Maria mit dem Kinde in der Mandorla vor der Brust, erwähnt zu werden (Ancona Nr. 13, Venedig, Akademie, um 1400)[2]).

Anders verhält es sich mit dem Formalen. Die Venezianer haben an der

[1]) Schon Wickhoff hat darauf hingewiesen, daß Rafael die altchristliche Kunst beachtet habe (vgl. die Schriften Franz Wickhoffs, 2. Bd., Berlin 1913, S. 171ff.). Es wäre nachzuforschen, ob und inwieweit der Loggienzyklus durch die Fresken Cavallinis in S. Paolo f. l. mura angeregt worden ist. Ich möchte hier nur auf die — bisher wohl noch nicht bemerkte — Verwandtschaft aufmerksam machen, die zwischen dem Loggienfresko „Abraham und die Engel" und dem Fresko gleichen Gegenstandes in S. Paolo besteht (Abb. bei Venturi, Storia dell' arte italiana V, Fig. 108 nach den Zeichnungen des Cod. Barb. Lat. 4406).

[2]) Abb. Testi, La storia della Pittura Veneziana. Bergamo 1909, I, S. 180.



Lösung der Aufgaben, welche der abendländischen Malerei im 14. und 15. Jahrhundert gestellt waren, keinen tätigen Anteil gehabt. Ihre Malerei ist jedoch von dem Augenblicke an, wo sie ein eigenes Leben zu führen anfing, vom Westen beeinflußt worden, zuerst von der Gotik, die, einmal eingedrungen, sehr lange sich erhielt, hernach von der Florentiner und der Paduaner Renaissance. So stark aber auch diese Einflüsse zuzeiten waren, und so sehr man auch in Venedig die naturgetreue Wiedergabe der sichtbaren Welt erstrebte, ein byzantinischer Unterton bleibt immer vernehmlich; am deutlichsten in der Bildgestaltung, d. h. in jenem für den Gesamtcharakter des Bildes ausschlaggebenden Prozeß, durch den die einzelnen Studien, Vorstellungen und Erlebnisse zur Einheit verschmelzen.

In der byzantinischen Kunst herrscht die Fläche über Raum und Körper. Jeder Gegenstand entsteht aus dem Zusammenwirken mehrerer Teilflächen, jeder Vorgang durch lineare Beziehungen in der Bildebene. Allgemein ornamentale Momente, die in der Gesamtanordnung sowohl, wie in der Ausbildung der einzelnen Teile, ja in jeder Figur zutage treten und lebhaft mitsprechen, verstärken den flächenhaften Eindruck. Während nun das übrige Italien, Florenz an der Spitze, sich frühzeitig von der byzantinischen Weise abwandte und danach trachtete, das Bild aus den jeweiligen Bedingungen des Gegenstandes durch frei bewegte Figuren frei im Raume zu gestalten, entwickelte sich die venezianische Bildform im engsten Anschluß an die byzantinische. Flächenhafte Gebundenheit, ornamentaler Wohllaut und Rhythmus, denen sich die Freiheit der einzelnen Erscheinungen als Körper ebenso unterzuordnen hat wie die des einzelnen Geschehens im Raum, waren und blieben ein wesentliches Merkmal der venezianischen Malerei, dessen Ursprung freilich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts nicht mehr unmittelbar kenntlich ist.

Es soll hier nicht unternommen werden, die byzantinische Tradition in allen den Spielarten zu verfolgen, in denen sie bei den verschiedenen Malern des 14. und 15. Jahrhunderts erscheint; nur soviel sei vorgebracht, wie nötig ist, meine These als richtig darzutun. An einem Beispiel mag deutlich werden, wie bei den venezianischen Malern des 14. Jahrhunderts die allmählich vom Westen eindringenden Formen sich mit den byzantinischen auseinandersetzten, und wie die Grundlagen der byzantinischen Auffassung sich erhielten. Ich wähle hierzu das Bild des Lorenzo Veneziano „Die Vermählung des Christkindes mit der hl. Katharina" (Venedig, Akademie)[1]. Lorenzo Veneziano ist unter den ersten venezianischen Malern der bedeutendste, nicht rückständig, vielmehr geneigt, die fremden Lehren anzunehmen. Man sieht denn auch sofort, worin sich das Bild von der byzantinischen Art unterscheidet. Es schließt mit gotischem Bogen nach oben hin ab; in dem Körper der Madonna, des Kindes und der übrigen Figuren bemerkt man die Absicht, die Form plastisch zu erfassen: die Gewänder fallen in weichen, stofflichen Falten und bekunden das Eindringen gotischen Liniengefühls. Aber dies alles erscheint nicht ohne Befangenheit und zwar nicht nur deshalb, weil es für den Venezianer neu war, und weil Lorenzo kein großer Meister

[1]) Abb. Testi, a. a. O. I, S. 217; datiert 1359.



gewesen ist, sondern weil ihm das klare Bewußtsein der Vorstellungswelt fehlte, die diese Formen hervorgebracht hat. Das Neue ist ihm nur angeflogen; seine Phantasie kam nicht los von der Fläche und ihren Ausdrucksmitteln. Dies zeigt sich unzweideutig schon in dem Verhältnis der Fläche zum Rahmen. Während auf Florentiner und Sieneser Bildern des Trecento der gotische Rahmen die Bildfläche in eine sehr bestimmte Form und Richtung bringt und in den Dienst eines architektonischen Gedankens stellt, der für den gesamten Bildaufbau maßgebend wird, ist der Rahmen hier so weich gehalten und derart proportioniert, daß die Fläche, die er abschließt, sich ihm nicht völlig fügt, nicht von ihm ihr Gesetz erhält; vielmehr bewahrt sie etwas von dem Charakter der autonomen, unbegrenzt sich ausdehnenden und zugleich in sich ruhenden byzantinischen Goldgründe, in die hinein Formen und Figuren gebettet sind, ohne auf die Gestalt des Grundes Einfluß zu gewinnen. Dies ist eine allgemeine und wesentliche Erscheinung der venezianischen Malerei. Die venezianische Ancona ist selbst in ihren reifsten und spätesten Beispielen weniger ein architektonisches Gefüge scharf geformter Einzelteile, als eine wandartige Gesamtfläche, die die einzelnen Felder in sich aufnimmt; die Herkunft vom byzantinischen Antependium bleibt unverkennbar. Äußerst selten begegnet man in der venezianischen Malerei Bildern in Vierpaßform und später dem Tondo. Ja sogar in den Deckensystemen des 16. Jahrhunderts bildet diese Abneigung gegen isolierende Formen ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal gegenüber Mittelitalien. Um aber zu unserem Bild zurückzukehren, so ist des weiteren zu sagen, daß auch die Gliederung innerhalb des Rahmens und die Anordnung der Figuren nach allgemein flächenhaften Gesichtspunkten vor sich geht. Die Ansätze, den Körper plastisch zu erfassen, sind so schwach, daß sie nicht einmal ausreichen, dem Sitzen der Madonna Nachdruck zu geben, geschweige denn zwischen ihr und den übrigen Figuren eine bestimmte räumliche Beziehung herzustellen. Vielmehr werden Maria, das Christuskind und Katharina rein linear miteinander verbunden; von der Mantelschließe der Mutter geht es in ununterbrochenem Zuge bis in die Hand Katharinas. Dies ist ein ausgesprochen byzantinisches Kunstmittel, und es bedeutet keinen prinzipiellen Unterschied, sondern nur darstellerisches Ungeschick, wenn der Vorgang die Bildfläche nicht so dominiert, wie es seiner Bedeutung zukäme, und wie es bei den innerhalb ihrer Grenzen sehr sicheren Byzantinern der Fall wäre. Aber nicht nur, um den Inhalt zu veranschaulichen, bedient sich Lorenzo Veneziano der linearen Verbindung. Während es in der toskanischen Malerei zur Regel wird, die Überschneidung als raumschaffendes Mittel zu verwenden, ist sie hier nicht nur nach Möglichkeit umgangen, sondern es werden im Gegenteil gern die Konturen einer Figur in die einer anderen unmittelbar übergeführt (Arm Mariä und des Kindes) oder in enge Berührung gebracht (Finger Katharinas — Arm des Engels neben ihr). Diese Eigentümlichkeit, welche die einzelnen Bildteile aufs stärkste mit der Fläche verschmelzen läßt, hat ebenfalls in der byzantinischen Kunst ihren Ursprung und ist in jedem Mosaik von S. Marco häufig zu finden. Ich weise hier mit Nachdruck deshalb darauf hin, weil sie

einen Kardinalpunkt der venezianischen Malerei ausmacht, und ihr zu allermeist die venezianischen Bilder ihre Ruhe und ornamentale Schönheit verdanken.

Zwei weitere aus der byzantinischen Flächenkunst übernommene Charakteristika der venezianischen Malerei können an einigen anderen Bildern Lorenzo Venezianos besser beobachtet werden, als an dem soeben besprochenen: ich meine die Frontalität der Hauptfiguren und die Komposition mit zwei Figuren oder Figurenmassen, die, auf die linke und die rechte Bildhälfte gleichmäßig verteilt, sich in der Fläche pointiert gegenüberstehen. Die „Übergabe der Schlüssel an Petrus" (Museo Correr) und die Madonna im Louvre sind Beispiele der ersten Besonderheit, für die zweite ist es die Verkündigung (Venedig, Akademie Ancona Nr. 9[1])). Alle diese Bilder gehören der letzten Zeit Lorenzos an, sind um gut zehn Jahre später entstanden, als die „Vermählung". Es ist nun kein vereinzelter, vielmehr ein typischer Fall, daß das Byzantinisch-Flächenhafte darin besonders deutlich hervortritt; alle venezianischen Maler, die unter fremdem Einfluß gestanden haben, wurden eine Zeitlang von der Tradition abgelenkt, alle aber fanden in ihren Spätwerken den Weg dahin zurück.

Die Wandlungen der venezianischen Malerei um das Jahr 1400 betreffen die Formen der Figuren, der Architektur, der Dekoration und spiegeln mannigfache Eindrücke wieder, so den Guarientos, Gentiles da Fabriano, wohl auch nordische. Unverändert dagegen bleibt das Verhältnis der Gegenstände zur Fläche. Ich begnüge mich, darauf aufmerksam zu machen, wie etwa in dem Justitiabilde Jacobellos del Fiore (Venedig, Akademie)[2]) alle die Gepflogenheiten wiederkehren, die wir bei Lorenzo Veneziano als byzantinischen Ursprungs erkannt haben, trotzdem im besonderen nichts mehr von Byzanz übrig geblieben ist. Wiederum fällt das Unbestimmte in der Ausdehnung der Fläche in die Augen, das weich Gleitende und die Unschärfe der rahmenden Bogen; die dicht aufeinander folgenden kleinen Zacken tragen dazu bei, die Grenze zu verwischen. Wiederum werden die Figuren ohne räumliche Beziehung unter sich und zum neutralen blauen Grunde nebeneinander aufgereiht. In breiter Fläche füllen die Körper das Bild, und ihre Bewegungen vollziehen sich in der Bildebene. Auch hier werden Überschneidungen nicht gesucht, hingegen die Konturen zusammengeführt und weich ineinander übergeleitet. Bei allem Aufwande an Bewegung herrscht jene Ruhe, die letzten Endes alle venezianischen Bilder auszeichnet; sie entsteht dadurch, daß um jede der drei Figuren ohne Mühe ein geschlossener Kontur sich legen läßt, der, dem Rechteck sich nähernd, einen beträchtlichen Teil der Bildfläche in sich begreift.

Ein lebhafteres Tempo kam in die venezianische Malerei erst, als sie mit den in der Geschichte des Quattrocento so wichtigen von Florenz ausgehenden Bestrebungen, den Raum und den menschlichen Körper rational zu erfassen, bekannt wurde. Von diesem Augenblicke an gab es zwei Richtungen in der venezianischen Malerei. Die eine, begründet von Jacopo Bellini, von seinen Söhnen fortgeführt, war im eigentlichen Sinne Trägerin der neuen Ge-

[1]) Abb. Testi, a. a. O. I, S. 221; datiert 1369. Tav. VII; datiert 1372. S. 222; datiert 1371.

[2]) Abb. Testi, a. a. O. I, Tav. XIII; datiert 1421.

danken und bemüht, sich von der Herrschaft der Tradition zu befreien; sie war die künstlerisch stärkere. Die andere Richtung, zu der man die Familie Vivarini, ferner Crivelli, Bastiani, Carpaccio, Mansueti und eine Anzahl geringerer Meister zählen muß, nahm das Neue, das von Florenz und Padua kam, zwar auf, geriet auch zum Teil unter den Einfluß der Bellini, hielt aber dabei strenger an der überlieferten repräsentativen Auffassung und der flächenhaft-symmetrischen Bildgestaltung fest und darf im Gegensatz zur ersten als die autochthone bezeichnet werden.

Jacopo Bellini hat von den neuen perspektivischen Lehren einen unauslöschlichen Eindruck empfangen. In seinen Skizzenbüchern, an die man sich bei der sehr geringen Zahl erhaltener Gemälde vornehmlich halten muß, hat er immer wieder Stadtansichten und Straßen, das Innere von Palästen und Kirchen sowie Landschaften gezeichnet, deren Hauptaufgabe darin besteht, den Blick in die Tiefe zu ziehen, und die er bis weit nach hinten mit einer Menge Figuren belebt hat. Diese Vorliebe für den Raum scheint nun der Behauptung, daß die Fläche das Element der venezianischen Malerei sei, stracks zu widersprechen; allein es scheint nur so. Zwar kann nicht bezweifelt werden, daß die Absicht Jacopos nicht die Fläche, sondern der Raum war; aber stärker als sein Wille zeigte sich die Macht der Tradition. Jacopo kam zu Lösungen, die von der florentinischen Kunst aus gesehen, schwächlich sind und beweisen, daß es mit der Kenntnis der perspektivischen Gesetze nicht getan ist, wenn es an Raumsinn fehlt. Man braucht nur ein Bild Masaccios mit einer der Zeichnungen Jacopos zu vergleichen, um deren weit geringere räumliche Wirkung sofort zu spüren. Forscht man nach den Gründen, so wird man ihrer mehrere finden. Der eine liegt in der Handhabung der perspektivischen Konstruktion selbst. Um die Tiefe recht deutlich zu veranschaulichen, führt Jacopo möglichst viele Fluchtlinien in ununterbrochenem Zuge nach dem Fluchtpunkte. Er erreicht damit gerade das Gegenteil seiner Absicht; die Linien drängen sich so auf, daß man sie nicht nur als Anweisungen nach der Tiefe auffaßt und als Teile bestimmter Körper, sondern gleichzeitig abstrakt als Linien, d. h. ornamental flächenhaft. Wie man ja auch ein perspektivisches Schema als Ornament nehmen kann, und wie umgekehrt in barocken Eisengittern das Ornament bisweilen zur perspektivischen Spielerei wird. Des weiteren steht dem intensiven Raumeindruck die Anordnung der Figuren und Gruppen entgegen. Jacopo vermag nicht, sie frei auf der Bildbühne zu bewegen, bindet sie vielmehr entweder in die Fluchtlinien, so daß sie von den Wänden nicht loskommen — hierin erkennt man in abgeänderter Gestalt die venezianische Antipathie gegen die Überschneidung — oder er stellt sie in mehr oder minder gelockerten rechteckigen Massen parallel zur Bildebene. Schließlich ist bei vielen Zeichnungen die Ausdehnung der Architektur in den beiden Dimensionen der Bildfläche so bedeutend, daß sie der dritten kräftig entgegengearbeitet, zumal die reichlich verwendete Dekoration nur geringen plastischen und architektonischen Wert hat, sich hauptsächlich in einem Spiel heller und dunkler Flächen und verschieden gerichteter Linien ergeht.



Abb. 1. Sebastiano del Piombo, St. Sebastian.
Venedig, S. Bartolommeo di Rialto.



Abb. 2. Torcello, Jüngstes Gericht, Ausschnitt.

Die Tendenzen des Vaters setzten seine Söhne Gentile und Giovanni eifrig fort, gestärkt durch das Vorbild ihres Schwagers, des großen Mantegna. Wenn irgendein Künstler der älteren venezianischen Malerei die byzantinische Tradition fast überwunden hat, so ist es der junge Giovanni Bellini. In dem Bilde der Londoner Nationalgalerie „Christus am Ölberge" herrscht eine Weite des Raums, sind die Figuren so frei verteilt, dazu so plastisch empfunden und ohne Konvention bewegt, daß man schon tief graben muß, um an die Quellen der Überlieferung zu gelangen. Finden wird man diese Quellen schließlich — in der verborgenen Symmetrie der Bergmassen, in dem Verzicht auf Überschneidungen, in der auch hier durch Linienzüge vermittelten Verbindung zwischen den Figuren —, allein es hieße die Dinge verbiegen, wollte man diesen Momenten angesichts des Neuen, das Giovanni bringt, eine mehr als untergeordnete Bedeutung beilegen. Es ist vielmehr festzustellen, daß der größte venezianische Maler des Quattrocento was die Form anlangt, in seiner frühen Zeit, der am wenigsten venezianische gewesen ist. In seiner frühen Zeit! Denn im Laufe der Jahre wurde auch Giovanni mehr und mehr Venezianer, ohne indessen den Besitz seiner Jugend je preiszugeben. Davon zeugen Darstellungen, wie die Restellobildchen oder die Sante Conversazioni in der Frarikirche und S. Zaccaria, in denen ein zarter aber klarer Raumsinn, ein feines Verständnis für die plastischen Werte des menschlichen Körpers und daher auch für Licht und Schatten sich mit venezianischer Frontalität und venezianischem Spiel heller und dunkler Flächen und ornamentaler Linien in einer Weise vereinigt, wie es in der Geschichte der venezianischen Malerei sich nicht ein zweites Mal findet.

Neben der Richtung der Familie Bellini bestand aber noch jene andere lokal-venezianische, deren Meister an den alten Überlieferungen festhielten, wenngleich auch sie den menschlichen Körper und den Raum nach den neuen Lehren natürlicher zu gestalten suchten. Das Weiterleben der altvenezianisch-byzantinischen Auffassung tritt namentlich bei schwächeren Malern zuweilen überraschend zutage. So klingt, um nur ein Beispiel zu nennen, das Bild des Quirizio da Murano „Christus einer Nonne die Hostie reichend" in seiner strengen Flächigkeit und Frontalität, in der ganz besonders sorgfältigen Vermeidung von Überschneidungen, schließlich in dem Kontrast der hellen Körperteile mit dem dunklen Gewand, so vernehmlich an Byzantinisches an, daß man darüber die Renaissanceformen des Thrones und das entwickeltere Körpergefühl fast vergessen könnte[1]). Der bedeutendste und zugleich späteste Maler dieser rein venezianischen Richtung im 15. Jahrhundert war Carpaccio. Über ihn sind einige Worte am Platze, da hauptsächlich durch seine Kunst Tizian mit dem Byzantinischen, soweit es Tradition war, bekannt werden konnte. Carpaccio ist nicht Tizians Lehrer gewesen, aber seine Bilder haben Tizian beschäftigt[2]). Er hat durch seinen Charakter und seine Neigungen sehr wenig mit der byzantinischen Kunst gemein; in seiner Liebe zum bunten, heiteren, vielfältigen Geschehen

[1]) Abb. Testi, a. a. O. II, S. 523.

[2]) Vgl. Hetzer, Tizian und Carpaccio. Monatshefte für Kunstwissensch. 1914 S. 317ff.

ist er vielmehr der anmutigste Vertreter des späten 15. Jahrhunderts. Als Maler großer Historien in architektonischer Umgebung steht er zudem Jacopo und Gentile Bellini nahe; seinen Ausgang aber hat er von Lazzaro Bastiani genommen. Dieser war ein mittelmäßiger Meister, von dem Carpaccio nicht viel lernen konnte. Wichtig aber ist, daß er der autochthonen Richtung angehörte; auch als Mosaizist war er tätig[1]). Von ihm übernahm Carpaccio die flächenhafte Bildauffassung, die sein Schaffen von Anfang bis zu Ende charakterisiert, und die er mit einem nicht gewöhnlichen ornamentalen Geschmack vortrug. Man muß die Bilder Carpaccios mit denen Gentile Bellinis oder mit Zeichnungen Jacopos vergleichen, um zu erkennen, wie ähnliche Stoffe nicht nur hinsichtlich des Inhalts, der uns hier nicht zu kümmern hat, sondern auch in der Form von Grund aus verschieden behandelt sind. Für Carpaccio besteht nicht der Gegensatz zwischen Raum und Fläche, der bei Jacopo und Gentile Bellini bemerkbar wird; obschon auch in seinen Bildern weite Fernen sich auftun, erfolgt die Bildgestaltung doch nach streng flächenhaften Gesichtspunkten. Stets überwiegt die Ausdehnung in die Höhe und Breite diejenige nach der Tiefe, indem die Wirkung der in die Tiefe führenden Linien und Flächen durch solche, die der Bildebene und ihren Richtungen parallel laufen, ausgeglichen und sogar überboten wird. Fast immer vollzieht sich die Haupthandlung in der vordersten Bildebene, mit ihr gleichlaufend und durch lineare Verbindung verdeutlicht. Carpaccio übernimmt auch, allerdings mit voller Freiheit im einzelnen, eine byzantinische Gewohnheit, von der ich schon einmal gesprochen habe: er pointiert die Fläche, indem er das Bild aus zwei Massen aufbaut, die im Umfang einander entsprechen und sich symmetrisch gegenüberstehen (Ursulazyklus: Ankunft in Köln). Er sieht alle Dinge nur als eine Summe verschieden getönter Flächen, geht der plastischen Form konsequent aus dem Wege. Er nimmt der Überschneidung ihre räumliche Kraft und ist ein Meister der ornamentalen Bindung und Schönheit (Ursulazyklus: Der König entläßt die Gesandten).

So standen die Dinge, als um das Jahr 1500 in Venedig zur selben Zeit wie im übrigen Italien die Wendung zur Hochrenaissance vor sich ging. Das bedeutete zunächst einen Sieg der angestammten und den Venezianern im Blut liegenden flächenhaften Bildauffassung. Es verschwindet die weit in die Tiefe sich erstreckende Bildbühne mit ihren perspektivischen Effekten und den Figuren, die sich senkrecht gegen die Bildebene bewegen. Die Bühne wird flach, Mauern, Felskulissen und Bäume schließen sie ab und gestatten nur noch einen Ausblick. Die Handlung vollzieht sich ganz vorn, am liebsten parallel zur Fläche. Des weiteren bedeutete der Einzug der Hochrenaissance den Verzicht auf die Buntheit und Kleinteiligkeit des Quattrocento sowie auf dessen deskriptive Realistik. Die Bilder enthalten weniger Figuren; diese werden größer, im Auftreten und in den Bewegungen gewichtiger, im Charakter allgemeiner. An die Stelle der Zerstreutheit tritt Sammlung, die Kontraste werden stärker. Damit war der Boden für die byzantinische Kunst bereitet, wieder unmittelbar auf die vene-

[1]) Vgl. seinen hl. Sergius in S. Marco. Abb. Ludwig-Molmenti, Carpaccio. Mailand 1906, S. 15.

zianische Malerei einzuwirken. Sie hat es in mancher Hinsicht und bei den verschiedenen Malern in verschiedenem Maße getan.

Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts deuten einige Erscheinungen, die aber mehr an der Oberfläche bleiben, mit Sicherheit darauf hin, daß die byzantinische Kunst selbst wieder in den Gesichtskreis der Venezianer getreten war. So wird man des öfteren architektonische Eindrücke aus S. Marco verwendet finden. Gentile Bellini malt eine, wenn auch nicht genaue, so doch kenntliche, Ansicht der Hauptapsis von S. Marco[1]). Ebenso möchten die Apsiden Giovanni Bellinis durch S. Marco angeregt sein, trotz ihres Renaissanceschmuckes; desgleichen die Nischen auf Sebastianos Orgelflügeln in S. Bartolomeo di Rialto. Es ist hier daran zu erinnern, daß die venezianischen Bauten der Renaissance selbst, S. Salvatore z. B., an S. Marco anknüpfen[2]). Und wer aus dem Innern S. Marcos auf die Piazza tritt und sich den alten Prokuratien gegenübersieht, wird leicht bemerken, daß diese engen, in ununterbrochener Reihe weich dahingleitenden Bogen den byzantinischen Arkaden ähneln, und sich von den klar artikulierten Formen der festländischen Architektur deutlich unterscheiden. Auch Cima da Conegliano hat sich genau in S. Marco umgesehen, wie getreue Nachbildungen von Mosaiken in seinen Bildern beweisen (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: Madonna mit 4 Heiligen, Parma, Galerie: Montinimadonna[3])).

Die venezianischen Bilder um die Jahrhundertwende erscheinen durch ausgedehnte dunkle Flächen geschlossener, als die der vorangehenden Zeit. Sie teilen diesen Zug mit den Bildern der Epoche überhaupt. Aber das venezianische Dunkel ist eigentümlich flimmernd, warm und weich. Ich möchte hierin, zum Teil wenigstens, eine Wirkung des golddurchleuchteten Dämmers von S. Marco sehen. Aber nicht nur im ganzen hat S. Marco den Venezianern Eindruck gemacht, es haben auch, wie ich glaube, die Mosaiken im einzelnen ihre Darstellungsweise beeinflußt.

Die Byzantiner arbeiten in Ton und Farbe mit starken und einfachen Kontrasten. Ein Gesicht hebt sich hell ab gegen Haar und Bart, und dunkel ruhen darin die Augenhöhlen. Eine Hand liegt hell auf dunklem Grunde. Die einzelnen Farben stehen rein und in großen Flächen gegeneinander, weiß, rot, grün. Scharf, ohne Übergänge die Schatten im weiß: blau, braun oder grau; die flächenhafte Wirkung der Mosaiken rührt unter anderem daher. Es würde uns nun viel zu weit vom Wege abführen, wollte ich auf die Geschichte des venezianischen Kolorits während des 14. und 15. Jahrhunderts eingehen. Der Hinweis muß genügen, daß namentlich bei der fortschrittlichen Familie der Bellini Kolorit und auch Lichtführung weniger Selbstzweck sind, als daß sie dazu dienen sollen, das Körperhafte der Dinge sichtbar zu machen. Giovanni Bellinis frühe Bilder sind hierfür das beste Beispiel. In seinen späteren bleibt er seiner Auffassung treu, aber dadurch, daß die Farbe reicher und tiefer wird, bereitet er den Wandel,

[1]) Es ist das Bild in der Akademie zu Venedig: Ein Wunder der Reliquie vom hl. Kreuz. Abb. Gronau, Die Künstlerfamilie Bellini, Bielefeld und Leipzig 1909 S. 45.

[2]) Vgl. J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 5. Aufl. S. 160.

[3]) Abb. Rudolf Burckhardt, Cima da Conegliano. Leipzig 1905, S. 70 und S. 64.

der sich um 1500 vollzog, doch in gewisser Weise vor, steht ihm zum mindesten nicht entgegen. Dieser Wandel nun nähert das venezianische Kolorit der byzantinischen Art und ist, wie mir scheint, nicht ohne deren Einwirkung erfolgt. In der Entwicklung eines Übergangmeisters wie Cima da Conegliano ist er gut zu beobachten. In frühen Bildern, in der „Taufe Christi" z. B. (Venedig, S. Giovanni in Bragora) wird aus einem gelblichen Gesamtton heraus modelliert, dem die einzelne Farbe sich unterordnet. Im „Ungläubigen Thomas" (Venedig, Akademie)[1]) verschwindet der Gesamtton und starke Lokalfarben stehen in ausgedehnten Flächen bestimmt gegeneinander; es ist vielleicht kein Zufall, daß derselbe Dreiklang von rot, grün und weiß wiederkehrt, der sich in den Mosaiken öfters findet, zumal die Gegenüberstellung dieser drei Farben auch sonst in dieser Zeit nicht selten ist. Die Schatten im weißen Gewand Christi sind nicht mehr weich vertrieben stehen vielmehr unvermittelt gegen das Helle. Im Sinne der Mosaiken kontrastieren ferner Licht und Schatten ornamental als helle und dunkle Massen, gehen nicht ausschließlich der plastischen Form nach.

Derselbe Umschwung vom Tonig-Gebundenen zum farbigen Kontrast, vom Zart-Modellierenden zur Gegenüberstellung heller und dunkler Flächen zeigt sich in der Entwicklung Carpaccios; Sebastiano del Piombo steht als Angehöriger der jungen Generation von Anfang an auf dem neuen Boden. In den Figuren der Orgelflügel in S. Bartolomeo di Rialto sind die Schatten locker und unvermittelt in die weißen Gewänder gesetzt. Und ist nicht der Sebastian wie eine Erinnerung an den guten Schächer aus dem „Jüngsten Gericht" in Torcello? Leuchtet er nicht ähnlich aus dem schimmernden Dunkel wie jener, und ist nicht auch Stellung und Bewegung verwandt? (Abb. 1 und 2.) Auch beachte man, wie auf dem Bild in S. Crisostomo die hellen Gesichter der Frauen vom Dunkel des Haares sich abheben und von den Gewändern die Hände, und wie die Faltengrate hell aufglänzen; man vergleiche damit die Jünger auf dem Mosaik in S. Marco „Christi Einzug in Jerusalem" (Abb. 3).

Ich habe schon angedeutet, daß auch der monumentale Charakter der Mosaiken den Venezianern jener Tage Eindruck gemacht hat. Wirklich kann man, unbeschadet aller auf der Hand liegenden weitgehenden Verschiedenheiten, in den drei Frauen auf Sebastianos Bild etwas von der Ruhe und visionären Erscheinung jener Jünger wiederfinden, wozu noch eine gewisse Übereinstimmung in der Geschlossenheit des Umrisses kommt, in der Silhouettenwirkung und in dem gemessenen Klang der im übrigen ganz anders gearteten Gesten. Man möge einen Blick auf die linke Frauengruppe in Rafaels „Sposalizio" werfen, um zu verspüren, daß die hier behauptete Verwandtschaft nicht der Grundlage entbehrt.

Da es bei dieser nicht einfachen, nicht ohne weiteres einleuchtenden Argumentation auf jede Stütze ankommt, will ich zum Schluß dieses Abschnittes nicht versäumen, auf folgendes hinzuweisen: der sogenannte „Broccardo"

[1]) Die Taufe Christi ist 1494 vollendet gewesen, das Thomasbild datiert Burckhardt gegen 1504 vgl. a. a. O. S. 26 und S. 45. Auch B. ist es nicht entgangen, daß S. Marco auf Cima gewirkt hat (S. 20 u. S. 24 Anm. 4.



(Budapest, Nationalmuseum), ein Bild, das man mit Unrecht, wie ich meine, Giorgione zugeschrieben hat, ist in der Haltung des Körpers und de. Armes, in der Neigung des Kopfes, dazu in der Art, wie das Gesicht hell aus der dunklen Umgebung hervortritt und durch die Dunkelheit der Augenhöhlen gegliedert wird, dem einen der Söhne Noahs (S. Marco, Atrium) so ähnlich, daß mir dies kein zufälliges Zusammentreffen, sondern eine deutliche Reminiszenz zu sein scheint (Abb. 4).

Aus den bis jetzt angestellten Betrachtungen ergibt sich zweierlei: einmal, daß die byzantinische Tradition in der venezianischen Malerei während des 14. und 15. Jahrhunderts eine Macht blieb, deren Einfluß selbst diejenigen Künstler, die von ihr wegstrebten, sich nicht ganz entziehen konnten; zum zweiten, daß um das Jahr 1500 die venezianische Malerei eine Richtung einschlug, die sie der byzantinischen Kunst von neuem näherte und deren unmittelbare Wirkung ermöglichte. Ich habe, als von diesem zweiten Punkt die Rede war, den Namen Giorgione nicht genannt und das mit gutem Grund. Es ist schwer, bei der geringen Zahl beglaubigter Werke, die von Giorgione erhalten sind, zu einem abschließenden Urteil zu gelangen, und ich gebe darum meiner Ansicht nur zögernd Ausdruck, allein es scheint doch, als ob Giorgione den Venezianern im Studium der Byzantiner nicht vorangegangen ist. Es spricht auch eine gewisse innere Wahrscheinlichkeit dafür, daß Giorgione sich um die Mosaiken in S. Marco nicht sonderlich gekümmert hat. Seine Kunst wurzelt im Formalen fest in der Giovanni Bellinis; insbesondere hat er als Einziger Giovannis zarten Sinn für Raum und Plastik nachempfunden. Ferner aber ist Giorgione unter allen venezianischen Künstlern dem freien, klaren Geist der Renaissance, dessen Zentrum Florenz war, am nächsten gekommen. Er besaß Verständnis für das Organische der Natur wie niemand sonst in Venedig; daher denn auch Lionardo ihm Bedeutendes zu sagen hatte. Einer solchen Begabung konnte das Byzantinische nur wenig sein.

Ganz anders Tizian. Soviel Tizian auch den Lehren und Erfahrungen Giovanni Bellinis und den Anregungen und Ideen Giorgiones zu verdanken gehabt hat, so bedeutsam unterscheidet sich sein Schaffen von dem ihren. Tizian hat von vornherein nicht teil an jener plastisch-isolierenden und räumlichen Bildauffassung, die durch die Familie Bellini als eine Ausstrahlung der florentinischen Kunst in die venezianische Malerei gekommen ist. Wenn er auch, wie dies bei einem Künstler des 16. Jahrhunderts natürlich ist, den Erscheinungen volle Realität zu geben weiß, so ist doch die Form, unter der er sie zur Bildeinheit zusammenschließt, nicht der Raum und nicht die Plastik, sondern die Fläche und die lineare Beziehung in der Fläche. In Tizian findet die autochthon-venezianische Anschauung, als deren letzten Vertreter wir Carpaccio kennen gelernt haben, ihre Fortsetzung und höchste Vollendung. Obgleich das frühe 16. Jahrhundert im allgemeinen zur Fläche zurückstrebte, so hat doch keiner

der Zeitgenossen sie so rein und stark empfunden wie Tizian. Diese Art der Bildauffassung machte ihn besonders empfänglich für die Mosaiken; sie haben ihm näher gestanden als dem Cima oder dem Sebastiano. Ich beginne mit Tizians Bildgestaltung im allgemeinen und ihrem Zusammenhange mit der Tradition und komme dann auf die Momente zu sprechen, in denen der unmittelbare Eindruck der Mosaiken erkennbar wird.

Schon in dem aller Wahrscheinlichkeit nach frühesten Bilde Tizians, dem Votivbild des Bischofs Pesaro (Antwerpen)[1]), zeigt sich das Charakteristische der Tizianschen Bildauffassung so deutlich, daß wir unsere Untersuchung damit eröffnen können. Wir sehen Jacopo Pesaro, von Papst Alexander VI. empfohlen, vor dem heiligen Petrus knien. Trotz des nach hinten sich erstreckenden Fliesenbodens und des Ausblicks auf das freie Meer ist das Bild nicht räumlich konzipiert. Pesaro und Papst einerseits und Petrus andererseits stehen sich als zwei der Bildebene parallele Massen gegenüber und werden durch lineare Mittel verbunden — die schräg zu Petrus geneigten Silhouetten und Faltenzüge dazu die Fahne. Die beiden Massen kommen miteinander nicht in Berührung und sind annähernd gleichmäßig auf die linke und die rechte Bildhälfte verteilt. Diese hier noch etwas lockere Bildanordnung findet sich nun, zusehends straffer werdend, in allen Perioden der langen Laufbahn Tizians. Er wird zuzeiten davon abgelenkt, namentlich im Anfang der 20er und 40er Jahre des Jahrhunderts, und darüber wird noch zu sprechen sein; er bringt sie ferner in mannigfachen Kombinationen. Immer aber entsteht sein Bild aus einer Antithese von Massen, die, in gleichmäßiger Ausdehnung auf der Bildebene verteilt, diese betonen, ihr parallel sind und darin durch lineare Mittel zueinander in Beziehung treten (Beispiele: „Drei Lebensalter", „Schlacht von Cadore", „Verkündigung" in der Scuola di S. Rocco, „Diana entdeckt den Fehltritt der Callisto", „Erziehung Amors", „Sündenfall", „Spanien kommt der Religion zu Hilfe"; versteckter, aber noch immer klar genug waltet derselbe Grundsatz in der „Himmlischen und irdischen Liebe", der „Pesaromadonna", dem „Petrus Martyr" und in anderen Bildern mehr). Niemals von verschwindenden Ausnahmen abgesehen („Verkündigung in Treviso") hat Tizians Phantasie vom Raum und den Dingen im Raum ihren Ausgang genommen.

Bei der Gliederung der Massen verfährt Tizian ganz im Sinne der heimischen Tradition. Auch er vermeidet die Überschneidung mit ihrer raumschaffenden Kraft; indem er die Konturen sich berühren läßt, bindet er die Dinge in die Fläche. Ein Musterbeispiel hierfür ist die Eierfrau aus „Mariä Tempelgang", bei der Kopf und Körper förmlich eingespannt sind in das orthogonale Netz der Mauerfugen. Charakteristisch ist ferner das Wiener Callistobild: der abwärts gestreckte Arm der Diana trifft genau den Kontur der Landschaft, ohne ihn zu überschneiden; man empfindet intensiv die Beziehungen zur Fläche und wird an die Hügel und Figurenmassen der byzantinischen Kunst erinnert, die symmetrisch gegen die Bildmitte sich senken. Zu allen Zeiten hat Tizian an der Gewohnheit festgehalten,

[1]) Auf eine Wiedergabe der Bilder Tizians glaubten wir verzichten zu dürfen; es sei ein für allemal auf den III. Bd. der „Klassiker der Kunst" verwiesen.

die Konturen der Dinge in der Fläche zu binden; im großen wie im kleinen begegnet man ihr immer wieder in jedem Bild. Ebenso läßt auch er häufig die Richtung eines Konturs mit der eines anderen zusammenfallen oder durch sie fortsetzen („Judith" am Fondaco, „Johannes der Täufer", „Ecce homo" in Wien). Auch bei ihm kann man die Bewegungen eines Körpers leicht mit einer Linie umschreiben, die der Bildfläche parallel ist, und Teilflächen von ruhiger Form in sich schließt. Namentlich die Porträts bieten gute Beispiele; es ist fast ein Gesetz und ein Kriterium der Echtheit, daß die Haltung der Arme sich zu einem Kontur von größter ornamentaler Schönheit ergänzen läßt. All diesen Eigentümlichkeiten wohnt an und für sich ein Flächenwert inne; es kommt aber noch etwas hinzu, das ihn erhöht. Indem Teile der Gegenstände und Figuren unter sich oder mit Teilen anderer die linearen Verbindungen eingehen, die wir eben geschildert haben, wird der naturgegebene körperliche Zusammenhang, der die Erscheinungen gegen die Umwelt isoliert, gelockert; die Fläche wird cum grano salis zu einem einheitlichen ornamentalen Gewebe. Tizian unterscheidet sich durch diese Besonderheit von Michelangelo nicht minder, wie ein Ornament von S. Marco von einem des Florentiner Doms, oder wie eine Decke im Dogenpalast von einer im Palazzo Vecchio.

Soviel über den Zusammenhang Tizians mit der venezianisch-byzantinischen Tradition. Was berechtigt aber nun, auch bei ihm von einer unmittelbaren Wirkung der Mosaiken zu sprechen? Bleiben wir zunächst bei der Bildgestaltung. Wodurch ein Bild Tizians einem Mosaik näher kommt als irgendeines der Generation, die voranging, das ist in erster Linie der Verzicht auf die Effekte der Linearperspektive und der Fernbühne. Selbst Carpaccio hat trotz seiner überwiegend flächenhaften Bildvorstellung im einzelnen perspektivisch gestaffelte Gruppen; Tizians Bilder sind dagegen reine Vordergrundbilder. Das ist nun freilich, wie ich schon hervorgehoben habe, ein Charakteristikum der Epoche überhaupt, aber bei keinem anderen Venezianer, von den übrigen Italienern zu schweigen, fallen Bild und Bildfläche so in eins zusammen, entwickeln sich Figuren und Gruppen so streng in den zwei Dimensionen der Bildebene. Die „Assunta" ist das flächenhafteste Bild der neuen Malerei; man kann sie in dieser und natürlich nur in dieser Hinsicht mit Christi Himmelfahrt aus dem Rabulaevangeliar vergleichen[1]). Dieses starke Betonen der Bildfläche hat zur Folge, daß die einzelnen Teilfächen, Konturen und Linien als solche und in ihren linearen Beziehungen zueinander sehr lebhaft empfunden werden, lebhafter wieder als bei irgendeinem anderen Venezianer der Epoche, und auch das ist etwas, das an die byzantinische Kunst gemahnt. Entsprechend den Neigungen der Zeit setzt sich das Bild aus größeren und im Umriß geschlosseneren Einheiten zusammen als früher. Wie dadurch Tizians Bilder vom 15. Jahrhundert abrücken und mit den Mosaiken zusammengehen, lehrt ein Vergleich des Paduaner Fresko „Antonius bringt ein Kind zum Sprechen" mit einem Bild aus Carpaccios Ursulazyklus einerseits, andererseits mit dem Atriumsmosaik „Noah läßt die Tiere aus

[1]) Abb. u. a. bei Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst I, S. 295.

der Arche" (Abb. 6). Das Größerwerden der Teilflächen steigert die Bedeutung einer jeden für das Bildganze. Das Prinzip nun, wonach Tizian sie ordnet und zusammenfügt, ist vielleicht das stärkste Bindeglied zwischen seiner Bildauffassung und der byzantinischen. Tizian setzt die fest umgrenzten Teilflächen in kräftigem Spiel so gegeneinander, daß die besondere Form, Ausdehnung und Richtung jeder einzelnen voll zur Geltung kommt. Zugleich aber bringt er alle diese mannigfaltigen Konfigurationen in eine fühlbare Beziehung zu den Grundrichtungen der Gesamtfläche, der Senkrechten und der Wagerechten. Diese Beziehung gibt den einzelnen Teilen Halt und Festigkeit, erhöht aber auch die Prägnanz ihrer bewegten Formen. Tizians Bildgefüge wird auf diese Weise so sicher, übersichtlich und bei allem Reichtum beherrscht, wie es in der venezianischen Malerei nicht wieder vorkommt. Ähnlich ruhig, fest und übersichtlich gliedert auch die reife byzantinische Flächenkunst die Bilderscheinung. Auch sie setzt die einzelnen bestimmt geformten Teile in ihrer Ausdehnung und Bewegung prägnant gegeneinander und reguliert sie an den Grundrichtungen. Hierfür zwei Beispiele. Man betrachte Tizians „Allegorie des Alphons d'Avalos" (Louvre) und das Atriumsmosaik „Noah flucht seinem Sohne" (Abb. 8). | Ohne daß man im entferntesten an eine direkte Abhängigkeit Tizians von dem Mosaik denken dürfte, wird man doch eine gewisse Verwandtschaft spüren, wie man sie weder bei einem Bilde des 15. Jahrhunderts, noch bei einem Zeitgenossen Tizians jemals wird feststellen können. Ich meine die Art, wie das annähernd quadratische Rechteck breit und ruhig gefüllt ist, wie die Massen links und rechts sich gegenüberstehen, jede an die rahmende Vertikale fest angeschlossen, wie die klar umgrenzten Flächen der Figuren gegeneinander abgewogen sind und in ihrer Ausdehnung und Richtung kontrastieren. Deutlicher noch wird diese Verwandtschaft, wenn man Tizians „Danae" in Madrid (man mag aber auch mit dem Neapeler Exemplar, mit der „Venus von Urbino", der „Venus mit dem Orgelspieler" exemplifizieren) mit dem Atriumsmosaik „Noahs Trunkenheit" vergleicht (Abb. 5). Auch hier wäre es verkehrt, von Abhängigkeit im wörtlichen Sinne zu reden, ebenso falsch aber zu leugnen, Tizian habe die Mosaiken gekannt und mit tieferem Interesse angeschaut. Gemeinsam ist jenen Bildern Tizians und dem Mosaik die Proportionierung des ausgestreckten Körpers zur Gesamtfläche, seine Richtung im allgemeinen und die Einordnung zwischen die Rahmenlinien. Gemeinsam ferner, daß die Schräge des Körpers durch die Gegenschräge eines Vorhangs ausgeglichen wird, an dessen Stelle im Madrider Bild die Wolke tritt. Gemeinsam schließlich, wie auf dem Madrider Bild auf der rechten Seite die Figur sich schräg von der einfassenden Vertikale löst, und wie diese Figur hier und auf dem Mosaik als flächenfüllende Masse der Masse links gegenübergestellt ist. Man werfe einen Blick auf die „Danae" Correggios, um den soeben durchgeführten Vergleich als berechtigt zu erkennen. So eng Tizian und Correggio auch durch den Stil der Zeit miteinander verbunden sind, so weit ist Correggio von der hier erörterten allgemeinen Bildform entfernt: keine gleichmäßige ornamentalem Gefühl entspringende Verteilung der Massen, keine Beschränkung auf wenige an den Orthogonalen orientierte Richtungen, sondern



Abb. 3. Venedig, S. Marco. Christi Einzug in Jerusalem.



Abb. 4. Venedig, S. Marco, Atrium.
Söhne Noahs.



Abb. 5. Venedig, S. Marco, Atrium.
Noahs Trunkenheit.

unsymmetrisch disponierte Figuren, ungebundene Bewegung, freie plastische und räumliche Anschauung.

Neben der allgemeinen Bildgestaltung, der Art, die Fläche zu gliedern und die Teile einzuordnen ist, als zweites die Behandlung von Licht und Schatten zu nennen, worin sich der Einfluß der byzantinischen Umgebung auf Tizians Phantasie zeigt. Wie schon erwähnt, macht sich auch sonst in der venezianischen Malerei um die Jahrhundertwende das Bestreben geltend, Licht und Schatten in starken und einfachen Gegensätzen zu geben, und ich habe schon dort auf die Verwandtschaft mit Byzantinischem aufmerksam gemacht. Bei Tizian nun geht gemäß seiner Veranlagung diese Verwandtschaft viel tiefer. Den streng ornamentalen Wechsel heller und dunkler Flächen, der sich am reinsten im byzantinischen Ornament, in Kapitellen und Füllungen findet, hat keiner sich so zu eigen gemacht, wie er. Und wie bei den Byzantinern die Architekturen nur als eine Summe verschieden getönter und verschieden gerichteter Flächen erscheinen, so ist auch für Tizian deren Bedeutung im wesentlichen damit erschöpft. Vom Antwerpener Bilde bis an sein Ende ist ihm die architektonische Form als solche gleichgültig gewesen, wichtig nur ihre Hell-Dunkelwirkung. Ähnlich verhält es sich mit den Falten. Bei den Byzantinern sind es einfach Striche, dunkle auf hellem Grund oder helle auf dunklem. Eine derartige Abstraktion gibt es bei Tizian natürlich nicht; vergleicht man jedoch die, ‚Assunta“ z. B. mit dem Anastasismosaik in S. Marco[1]) einerseits und mit Giovanni Bellinis Madonna in S. Zaccaria andererseits, so wird man feststellen können, daß Tizians Auffassung mit der des Mosaiks grundsätzlich mehr Berührungspunkte hat, als mit der Bellinis. Wie auf dem Mosaik bilden bei Tizian die Falten Bündel heller und dunkler paralleler Lagen, die rein linear in der Fläche bestimmt gegeneinander geführt werden und dazu beitragen, die Bewegungen der Figuren ornamental zu unterstreichen. Bis zu welchem Grade aber ein Bild Tizians im Rhythmus und in der Verteilung der Hell- und Dunkelwerte einem Mosaik nahe kommen kann, dafür ist abermals die „Danae“ und ihr Gegenstück, das Noahmosaik, ein merkwürdiges Beispiel. Man sehe, wie beide Male der ausgestreckte Körper hell gegen die dahinter liegende, schräg nach rechts abfallende dunkle Masse steht, wie darüber helle und mittlere Töne sich in entgegengesetzter Richtung bewegen; auf der rechten Seite setzen Bild und Mosaik mit einem mittleren Ton vertikaler Richtung ein; es folgt eine Helligkeit, gegen die sich scharf die Silhouette der Alten bzw. des Ham abhebt. Schließlich ist über Tizians Bild ein Flimmern gebreitet, wie es im Mosaik durch die Eigenart der Technik hervorgebracht wird. Noch etwas anderes fällt an der „Danae“ auf. Die byzantinischen Künstler pflegen ihre Figuren und Gegenstände mit einem dunklen Kontur gegen die Umgebung abzugrenzen, was nicht wenig zum Unplastischen der Erscheinung beiträgt. Gerade so verfährt Tizian; auch er setzt die „Danae“ (dasselbe gilt aber auch von vielen anderen Figuren) mit einem dunklen Kontur gegen das weiße Tuch des Lagers ab, nur daß bei ihm der Kontur nicht die Schärfe einer Linie hat. Die Wirkung aber ist die nämliche: ornamentale Gebundenheit

[1]) Abb. Diehl, Manuel d'art byzantin. Paris 1910, S. 506.

statt plastischer Loslösung. Giovanni Bellini hingegen und Giorgione geben keinen Kontur, sondern zarten Körperschatten.

Zum Dritten ist es die monumentale und ideale Auffassung der menschlichen Erscheinung, wodurch die byzantinische Kunst auf Tizian gewirkt hat. Nirgends wird dies deutlicher, als in den frühen Porträts. Aus dem venezianischen Quattrocento sind nicht viele Bildnisse überliefert. Sie zeigen entweder den Dargestellten medaillengleich im Profil; oder sie lehnen sich an Antonello da Messina an, wie mehrere Bildnisse, die Berenson[1]) Alvise Vivarini zuschreibt; oder schließlich haben sie den Charakter von Büsten, so das Porträt Loredans von Giovanni Bellini. Inwieweit Giorgione der venezianischen Porträtmalerei neues Blut zugeführt hat, ist nicht leicht zu entscheiden, da außer dem „David" (nur als Kopie und im Stich erhalten), der wahrscheinlich als ein Selbstbildnis Giorgiones angesehen werden muß, nichts sich ihm sicher zuschreiben läßt. Indirekt kann man seine Auffassung aus den Bildnissen Sebastianos und Palma Vecchios kennen lernen. Von einer Verwandtschaft mit Byzantinischem ist nichts zu merken.

Betrachten wir dagegen Tizians „Porträt eines jungen Mannes" (München), den „Homme au gant" oder das männliche Bildnis im Louvre (Nr. 1591). Obgleich die Körper nicht streng frontal sind, so erfüllen sie doch in breiter, ruhiger Fläche das Bild. Die Oberkörper, in schwarzem Gewand, bilden eine einheitliche und dichte Masse und heben sich in einfacher und geschlossener Silhouette vom neutralen Hintergrund ab. Als festumgrenzte Helligkeiten, inselgleich, ruhen die vollen Flächen der Gesichter in den dunklen weichen Haaren, bestimmt gegliedert durch die Dunkelheiten der einzelnen Gesichtsteile. Ebenso fest, hell und flächig stehen die Hände gegen die schwarzen Kleider. All dieses erinnert lebhaft an manche Figuren in S. Marco. Der Christus der Ölbergszene z. B. zeigt den Körper in ähnlich breiter, geschlossener Fläche; wie beim Münchener Porträt ruht die Hand hell in dunkler Umgebung; man betrachte ferner den Ausschnitt am Halse, wie das Gesicht von Haar und Bart umgeben, wie es im einzelnen gegliedert ist. Beim Kopf des Münchener Porträts erstreckt sich die Ähnlichkeit noch weiter, bis in den Schnitt und die Proportionen des Gesichts, bis in die Haar- und Barttracht. Am meisten fällt dies auf, wenn man sich eine Abbildung des „Pantokrator" in Daphni[2]) ansieht, den Tizian freilich nicht gekannt haben kann. Die Vergleichsmöglichkeiten sind damit nicht erschöpft. Der spröde, bald geradlinig zustoßende, bald stumpf gebogene Kontur dieser Porträts, dazu das eigentümlich Ungelenke ihrer Bewegungen findet sich nirgends so ähnlich wie auf den Mosaiken; man vergleiche den „Homme au gant" mit dem Christus der Anastasis und alsdann mit Palma Vecchios sog. „Ariost" (London, Nat.-Gal.)[3]), welch letzterer zwar im Motiv mit dem „Homme au gant" nahezu übereinstimmt, aber gar nicht mit dessen strengem Flächen- und Linienstil. Der „Ariost" hält seine Arme und Hände ebenso wie der „Homme au gant"; aber während sie bei jenem weich und bequem sich lagern, nehmen sie bei diesem

[1]) Vgl. Berenson, Lorenzo Lotto. London 1905, S. 83ff. Dort auch Abb

[2]) Abb. Wulff a. a. O. II, S. 565.

[3]) Abb. Böhn, Giorgione und Palma Vecchio. Bielefeld und Leipzig 1908 S. 126.

eine fast gezwungene und gleichsam fixierte Haltung ein. Dies ist aber ein typischer Zug des repräsentativen byzantinischen Charakters; man vergleiche die rechte Hand des „Homme au gant" mit der Marias auf der „Reise nach Bethlehem" (Abb. 7). So wiederholt auch Tizians „Flora" mit ihrer rechten Hand die strenge Geste der Engel, die überm „Jüngsten Gericht" in Torcello zu Seiten der „Anastasis" stehen.

Auch die Behandlung des Hintergrundes und sein Verhältnis zum menschlichen Körper sind für die These vom byzantinischen Einfluß von Bedeutung. Die meisten Bildnisse Tizians haben neutralen Hintergrund von mittlerer Tonstärke. Dieser bildet keinen glatten, kompakten Anstrich wie bei Antonello da Messina, sondern hat etwas Unfaßbares, Schimmerndes, ähnlich dem Goldgrund der Mosaiken, der, wie jeder Besucher von S. Marco weiß, im Schatten sehr gedämpft erscheint. Nun ist zwar diese Art Hintergrund Gemeingut des venezianischen Cinquecento; warum man aber bei Tizian lebhafter an die Mosaiken denkt, das liegt an seiner Art, die Figuren vor den Hintergrund zu stellen. Indem Tizian sie als Fläche und Silhouette sprechen läßt, das Plastisch-Körperliche aber zurückdrängt, fehlt jede Handhabe, sie räumlich auf den Hintergrund zu beziehen und diesen selbst als räumlich bestimmt und begrenzt zu empfinden. In den Mosaiken treten die Figuren gleich Erscheinungen aus der Unendlichkeit des goldenen Grundes hervor; von den Bildnissen Tizians geht eine ähnliche Wirkung aus.

In den späteren Porträts wird der ideale Zug schwächer; Tizian geht im Körper und namentlich in den Köpfen mehr auf das Individuelle der Dargestellten ein. Aber auch dann noch gibt es Bildnisse, wie den „Jungen Engländer" oder den „Cardinal Granvella", bei denen, wenn man von dem ganz persönlich gehaltenen Kopf absieht, zutrifft, was von jenen frühen gilt. Alle Bildnisse Tizians aber, selbst die, welche durch Tracht, Haltung und Bewegung von den Gestalten der Mosaiken völlig verschieden sind, zeichnen sich durch eine Eigentümlichkeit aus, der im weiteren Sinne etwas Byzantinisches anhaftet. Die Menschen Tizians sind in einem Grade repräsentativ, der alles übertrifft, was sein auf Repräsentation so sehr bedachtes Jahrhundert hervorgebracht hat. Sie sind wie entrückt, aus allen Zusammenhängen des gewöhnlichen Daseins gelöst. Auch wenn sie in einer Umgebung von bestimmtem Wirklichkeitscharakter dargestellt sind, treten sie damit nicht in Verbindung, wird ihr Wesen davon nicht berührt. Und über den Handlungen, die sie etwa vornehmen — es sind ihrer wenige und sie beschränken sich auf ein einfaches Halten oder Greifen — liegt etwas von dem Symbolischen der mit ihren Attributen beschäftigten byzantinischen Heiligen. Die Würde schließlich, mit der Tizian seine Menschen ausstattet, entspringt nicht dem Bewußtsein frei sich entfaltender Menschlichkeit wie etwa bei Rafael, noch ist es die Würde des Amtes wie in Dogenporträts Tintorettos, vielmehr kann man sie eher jener überpersönlichen, unnahbaren Hoheit vergleichen, mit der in den Apsiden der Dome von Torcello und Murano die Mutter Gottes sich über die Sterblichen erhebt. Nicht aus Zufall ist Tizian der Maler Karls V. und Philipps II. geworden.

Was das Kolorit anlangt, so ist zu bemerken, daß auch Tizian nach einigem Schwanken (Kirschenmadonna) nicht der Manier des späteren Quattrocento folgt, das Bild tonig zusammenzuhalten, sondern die Farben in starken, klaren Kontrasten gegeneinander stellt, ihre ornamentale Bedeutung betonend. Und auch bei ihm findet sich jener Dreiklang von rot, grün und weiß, den die Mosaiken lieben („Salome“, Fresken zu Padua, „Venus von Urbino“). Desgleichen trägt er die Farbe locker auf und setzt Schatten und Lichter unvermittelt und ungebrochen in den Lokalton.

Ich habe bisher die zeitliche Reihenfolge der Bilder unberücksichtigt gelassen, die Beispiele aus allen Schaffensperioden Tizians gewählt. Das war möglich, weil das spezifische, im Byzantinischen wurzelnde Grundgefühl stets in Tizian lebendig war. Indessen wird man doch sagen müssen, daß in der Frühzeit das byzantinische Element am meisten Bedeutung gehabt hat, und zwar liegt dies einmal daran, daß der Zeitstil dem damals besonders günstig war, dann daß die neue Kunst des italienischen Festlandes, die Tizian später sehr beschäftigte, erst langsam bekannt wurde. Die Bilder bis 1520 etwa erinnern in ihrer strengen Flächigkeit, in dem Linearstil der Silhouetten und Falten, in der festen Begrenzung der Teilflächen und in den abgezirkelten Kontrasten am stärksten an die Mosaiken. Während der mittleren Zeit, zwischen 1520 und 1550 überwiegt das Interesse an der florentinisch-römischen Kunst. In den letzten 25 Jahren aber kehrt Tizian zu dem angestammten Flächenstil zurück und nähert sich damit wieder der byzantinischen Auffassung, ohne ihr freilich im einzelnen so anzuhängen wie in seiner Jugend.

II. Die Antike.

Es ist in der kunstgeschichtlichen Literatur noch nicht viel davon die Rede gewesen, welche Bedeutung der Antike in der Kunst Tizians zukomme. Kaum ein Autor, der dieser Frage mehr als einige Sätze gewidmet hätte. Am ausführlichsten sind Crowe und Cavalcaselle gewesen; sie haben nicht nur häufiger als andere auf Zusammenhänge zwischen Figuren Tizians und antiken Statuen aufmerksam gemacht, sondern, was noch wichtiger ist, auch grundsätzlich die Ansicht derer bekämpft, die Tizian die Kenntnis der antiken Kunst und das Interesse daran absprechen wollen[1]). Allein es ist diesen hochverdienten Gelehrten hier wie so manches Mal ergangen: die Fülle der von ihnen behandelten Gegenstände und Fragen hat sie verhindert, das richtig erkannte Problem konsequent zu verfolgen; die einzelnen Beobachtungen aber stehen bei dem Umfang und der nicht immer übersichtlichen Disposition ihres Buches so versteckt, daß sie zum Teil unwirksam geblieben oder in Vergessenheit geraten sind. Spätere Forscher haben die Gedanken Crowes und Cavalcaselles nicht weitergeführt; man hat zwar auf besonders augenfällige Beziehungen zwischen Tizian und der Antike hingewiesen, hierin aber nur vereinzelte Fälle ohne tiefere Bedeutung sehen wollen[2]). Dieser Meinung kann ich nicht beipflichten. Sie gründet sich auf eine

[1]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Tizian. Deutsche Ausgabe. Leipzig 1877 S. 43.

[2]) Zuletzt hat Hourticq, La jeunesse de Titien, Paris 1919, sich trotz einiger Hinweise, im allge-

alte Antithese, die zwar verlockend klingt und auch manches für sich hat, den Dingen aber nicht ganz gerecht wird. Schon Vasari hat die Malerei Tizians, wie die der Venezianer überhaupt, zum Unterschied von der florentinisch-römischen dahin charakterisiert, daß Tizian alles Heil nur von der Farbe und der unmittelbaren Wiedergabe der Natur erwartet, vom „disegno" aber und dem Studium der antiken Muster nichts verstanden und auch nichts gehalten habe[1]). Dieses Urteil hat durch die Jahrhunderte bis in die Gegenwart fortgelebt; nur daß in unseren Tagen zu einem Vorzug wurde, was frühere Generationen eher zu mißbilligen geneigt waren. Das Zeitalter des Impressionismus mit seiner Gleichgültigkeit gegen die Form und seinem Haß gegen alles Akademische erblickte in den Venezianern die Begründer der neuen Malkunst und der stimmungshaften Naturbetrachtung. Es wäre kein Ruhm mehr für Tizian gewesen, als Anhänger der Antike zu gelten. Nun wird man Tizian angesichts des urkräftigen Lebens seiner Bilder wirklich nicht zu den Ahnherren akademischer Kunst zählen; und wem mit einer summarischen Klassifikation gedient ist, mag ihn immerhin vorzugsweise einen Koloristen nennen. Auch hat Vasari, der sich dabei unter anderem auf das keineswegs parteiisch absprechende, sondern Lob und Tadel gerecht wägende Urteil Michelangelos beruft[2]), sicherlich recht, wenn er Tizian Mängel im disegno vorhält. Die Venezianer des Quattrocento hatten sich um das Studium des menschlichen Körpers bei weitem nicht so bemüht wie die Florentiner und keineswegs deren Sicherheit, Reichtum und Klarheit in der Darstellung des Nackten und der Bewegung erworben; es war nicht viel, was die venezianische Lehre Tizian in dieser Hinsicht zu bieten hatte. Man erkennt das sofort, wenn man sich vergegenwärtigt, mit wie einfachen Motiven Tizian sich in den Paduaner Fresken herumschlug und zwar zu einer Zeit, da in Rom die Sixtinische Decke und die Stanzen gemalt wurden. Und wenn Tizian sich auch im Laufe der Jahre bedeutend vervollkommnete, so ist doch klare Einsicht in den Bau des menschlichen Körpers nie seine Stärke und, wie wir hinzufügen dürfen, auch nie sein Ziel gewesen. Der menschliche Körper interessierte ihn nicht als Organismus, sondern als glänzende oder gewaltige Erscheinung und als Träger von Leidenschaften und Empfindungen. Es ist gewiß kein Zufall, daß unter den wenigen Zeichnungen Tizians sich keine befindet, worin es ihm auf die Klärung des Organischen ankommt; in allen geht es um das Motiv, um das Ganze der Komposition und um den Ausdruck. So ist es denn wohl glaublich, daß Tizian auch die Antiken nicht so studierte, wie man das in Rom gewohnt war und für richtig hielt. Aber wenn er sich auch nicht auf römische Art methodisch damit beschäftigte, ein großer Irrtum wäre es anzunehmen, daß sie in seiner Phantasie keine Rolle gespielt haben. Wir wissen es aus einem seiner Briefe[3]), wie sehr er während seines Aufenthaltes in Rom die „maravigliosissimi sassi antichi" bewundert hat; daß

meinen ganz ablehnend geäußert: A vrai dire, l'antiquité ne compte guère dans la formation du génie de Titien et n'a que rarement fourni à son imagination (S. 166).

[1]) Vasari ed. Milanesi VII, S. 427, 431 und 447.

[2]) Vasari a. a. O. S. 447.

[3]) Vgl. Gronau, Titian. London 1904 S. 136.

er sich aber schon viel früher, ja von Beginn seines Schaffens an von der Antike hat leiten lassen, lehrt uns die genaue Betrachtung seiner Bilder. Nun sind diese, da sie als Gesamtheit konzipiert wurden, so beschaffen, daß man sie vor allem auch als Gesamtheit auffaßt. Wir werden fortgerissen von der Kraft und der Bewegung, die, von den Figuren ausströmend, sich der Bildfläche mitteilen und sie aufs großartigste erklingen lassen. Wir fühlen uns weniger als bei den Mittelitalienern dazu aufgefordert, die Figuren jede für sich anzusehen. Hieraus und aus dem geringen Interesse, das man von jeher für das Zeichnerisch-Formale in der venezianischen Malerei gehabt, mag es sich erklären, daß man dem Figurenstil Tizians wenig Beachtung geschenkt und seine Eigentümlichkeit nicht klar erkannt hat. Abstrahiert man aber von dem allgemeinen Eindruck höchster Kraft und stärksten Lebens und prüft im einzelnen die Bildung der Figuren, so wird man etwas Merkwürdiges finden; man wird feststellen, daß Tizians Menschen bei all ihrer Natürlichkeit und Wärme nicht nur, wie das ja schon bemerkt worden, hin und wieder, sondern sehr oft in ihren Bewegungen antike Motive reproduzieren; man darf noch weiter gehen und sagen, daß das antike Bewegungssystem geradezu zum Ausgangspunkt des Tizianschen Figurenstils geworden ist. Man wird ferner feststellen, daß Tizian sich von diesem Bewegungssystem manchmal abhängiger zeigt, als die Florentiner und Römer, sofern es sich dabei um schöpferische Leistungen und nicht um bewußtes Nachzeichnen handelt. Das ist keineswegs seltsam, geht vielmehr mit den Ausführungen zusammen, die ich soeben gemacht habe.

Als einen der großen Vorteile des disegno nämlich, zu dessen Vervollkommnung ja auch das Studium der Antike betrieben ward, rühmt Vasari[1]), daß der Künstler völlig Herr werde über den menschlichen Körper und seine Bewegungen und daher die Figuren entwerfen könne, ohne jedesmal eines bestimmten Vorbildes zu bedürfen. Es leuchtet ein, daß solche Übung zur Selbständigkeit erzog und zu einer gewissen Freiheit gegenüber den Mustern führte. Rafael und Michelangelo und später die Manieristen bezeugen dies. Die antiken Vorbilder sind deutlich zu spüren, müssen sich aber Veränderungen gefallen lassen, die bisweilen sehr weit gehen. Bei Tizian war das anders. Da er nicht die zeichnerische Erfindungskraft und Sicherheit der Mittelitaliener besaß, war seine Freiheit geringer; er verhielt sich, was die Bewegungsmotive anlangt, der Antike gegenüber mehr imitativ. Vasari hat dafür den Ausdruck „contrafare". Wie wir noch sehen werden, haben auch diejenigen venezianischen Maler, die vor Tizian sich mit der Antike beschäftigten, sich auf eben diese Art mit ihr auseinandergesetzt. Aber es ist nicht nur die geringere Selbständigkeit in den Dingen des disegno, aus denen dies Verhalten Tizians zu den antiken Motiven resultiert. Die Sache hat noch eine andere positive Seite. Tizian besaß ein natürliches Verständnis für den besonderen Rhythmus der antiken Form, für ihre Ruhe, ihre Majestät und ihr Pathos, wie es den Mittelitalienern versagt war; er kam ihr gefühlsmäßig näher als die Florentiner mit all ihrer hohen Intelligenz und ihrem bewußten Studium. Das ist zu einem Teil in Tizians Genie begründet, zum

[1]) Vasari a. a. O. S. 427.

anderen aber in der venezianischen Tradition, aus der er hervorwuchs. Man weiß, daß gerade in Venedig noch im frühen Mittelalter Reliefs entstanden, die als letzte Ausläufer der Antike gelten können[1]); man weiß ferner, daß zuerst wieder in Venedig am Ende des 14. Jahrhunderts Münzen geprägt wurden, welche antike nachahmen[2]). Die Paduaner Kleinplastik des 15. Jahrhunderts ist mehr als jede andere darauf aus gewesen, antike Vorbilder zu kopieren; man hat Reliefs mit solchem Geschick gefälscht, daß sie lange Zeit für echt galten[3]). Man darf sagen, daß die antike Überlieferung im venezianischen Gebiet am wenigsten verschüttet und unterbrochen gewesen ist. Für die Malerei gilt dies aber noch in einem besonderen Sinne. Es ist hinreichend bekannt, daß die byzantinische Kunst der Erbe und Hort der antiken war. Millet hat in seiner Publikation über Daphni eine ganze Reihe von Fällen namhaft gemacht, wo sich Figurenmotive jener Mosaiken von Antiken ableiten lassen[4]). Ebenso kann man auch in S. Marco allerorts antike Reminiszenzen bemerken. Der größte Teil des byzantinischen Figurenschatzes entstammt der Antike, und auch im Rhythmus und in der Proportion schimmert das Urbild noch oft genug durch. Da nun, wie wir gesehen haben, die byzantinische Kunst als Grundton in der venezianischen Malerei immer mitschwang, so bestand für sie auch von dieser Seite her eine Disposition zur Antike. Es ist freilich zu bezweifeln, ob die venezianischen Maler sich dieses Zusammenhangs bewußt waren, und schwerlich wären sie von sich aus, ohne das Zutun von Florenz und Padua zu einer Wiederbelebung der Antike gelangt; denn Initiative lag nicht in ihrer Natur. Als sie aber dem Strom der Zeit folgend dem Altertum ihre Aufmerksamkeit zuwandten, mußte es ihnen nicht wie etwas durchaus Fremdartiges und Neues erscheinen, sondern als die vollendetste Form einer Anschauung, die man durch Überlieferung schon im gewissen Sinne besaß, und die dem eigenen Wesen verwandt war.

Damit nun deutlich werde, daß Tizians Beschäftigung mit der Antike durch die venezianischen Maler des 15. Jahrhunderts vorbereitet und daß seine Art, sie aufzufassen, zugleich die spezifisch venezianische war, beginne ich mit einigen Bemerkungen über die Antike im venezianischen Quattrocento.

Die in so vieler Hinsicht beachtenswerten Skizzenbücher Jacopo Bellinis geben uns die erste Kunde von ihrem Eindringen. Aus den für das Altertum begeisterten Künstler- und Gelehrtenkreisen Paduas werden Jacopo die entscheidenden Anregungen zugeflossen sein; die Skizzenbücher, insbesondere das spätere und an antiken Elementen reichere Pariser Buch, sind wahrscheinlich um dieselbe Zeit entstanden wie Mantegnas früheste Arbeiten, also um 1450. Das antiquarische und archäologische Interesse scheint bei Jacopo nicht in dem Maße bestimmend gewesen zu sein, wie bei den Paduanern; das intellek-

[1]) Vgl. Julius von Schlosser, Die ältesten Medaillen und die Antike. Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. XVIII, S. 64ff.

[2]) Vgl. Schlosser a. a. O.

[3]) Vgl. Planiscig, Venezianische Bildhauer der Renaissance. Wien 1921 passim.

[4]) Vgl. Millet, Le Monastére de Daphni. Paris 1899 S. 104ff.

tuelle Moment hat in der venezianischen Malerei nie große Bedeutung gehabt. Man findet nur zwei Blätter[1]), auf denen Jacopo antike Steine mit ihren Inschriften wiedergibt und nur eines[2]), wo er sich bemüht, den Oberkörper einer männlichen Statue genau nachzuzeichnen. Dagegen benutzt er die Antike gern als Schmuck seiner phantastischen Architekturen. Er läßt in die Fassaden — als echter Venezianer ohne jeden tektonischen Sinn — Reliefs und Medaillons ein, setzt in die Giebel Viktorien und kargt nicht mit Statuen, hauptsächlich Imperatoren, in Nischen oder auf Konsolen. Als Vorbilder werden ihm Reliefs Gemmen und Münzen gedient haben. In der Wiedergabe verfährt Jacopo skizzenhaft, begnügt sich mit einem ungefähren, flüchtigen Eindruck; er ist unbeholfen und unsicher, trifft aber im allgemeinen den Rhythmus. Wenn er, wie man vermuten darf, auch einige Freistatuen gekannt hat, so haben sie ihm doch nicht mehr gesagt, als die kleinfigurigen Antiken. Von der Majestät und Plastik des Marmors ist er nicht berührt worden. Die meisten Statuen, die er zeichnet, können ebensogut auf römische Kaisermünzen zurückgehen.

Die Bewegungsmotive der so zu dekorativen Zwecken benutzten Antiken überträgt nun Jacopo auch auf seine Menschen, und zwar, wie ich dies als charakteristisch venezianisch gekennzeichnet habe, ohne sie zu verändern. Der Pilatus der „Geißelung" z. B. (Bl. 3 des Pariser Buches) ist eine genaue Wiederholung der Figur aus dem Medaillon rechts oben auf Bl. 26, und der Fackelträger auf der „Geißelung" des Londoner Buches (Bl. 37) kommt öfters als Statue vor, so auf Bl. 46 desselben Buches. Diese Beispiele ließen sich leicht vermehren. Jacopos Vorstellung vom menschlichen Körper ist so unselbständig, seine Fähigkeit, ihn in der Bewegung darzustellen, so wenig entwickelt, daß die Antike ihm zu einer sehr willkommenen Stütze wird. Zugleich aber ist das antike Motiv seinem durch die byzantinische Tradition bestimmten Empfinden so konform, daß es zwanglos wirkliches Leben ausdrückt; freilich darf man nicht die Naturnähe eines Pisanello erwarten. Eine Gegenüberstellung wird dies noch besser veranschaulichen. In einem der Fresken Masolinos zu S. Clemente in Rom mit Legenden aus dem Leben der hl. Katharina[3]) steht auf einer hohen Säule ein heidnisches Standbild, im Motiv dem Hermes Ludovisi verwandt. Auf den ersten Blick bemerkt man den Gegensatz zwischen der steinernen Ruhe der Statue und dem bewegten Leben der Menschen darunter. Keine der Figuren ist in den Proportionen und in der Art der Bewegungen der Statue zu vergleichen; diese stammt aus einer anderen Welt. Eine ähnliche Antike hat Jacopo Bellini gekannt, bei ihm aber wird sie zu einem Menschen von Fleisch und Blut. In der Auferstehung Christi (Bl. 25 des Pariser Buches) gleicht der vom Rücken gesehene Krieger rechts im Motiv Zug um Zug der Statue. Trotzdem sticht er nicht von den übrigen Figuren des Blattes ab, was bei jedem Florentiner oder besser Nichtvenezianer unmöglich wäre. Ich wähle aber gerade dieses Beispiel, weil wir uns seiner noch bei Tizian zu erinnern haben werden.

[1]) Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis ed. Goloubew. Brüssel, van Oest, Pariser Buch Bl. 43 u. 44.

[2]) Pariser Buch Bl. 81.

[3]) Bekanntlich auch Masaccio zugeschrieben. Die Frage der Attribution bleibe hier unerörtert.



Abb. 6. Venedig S. Marco, Atrium.
Noah läßt die Tiere aus der Arche.



Abb. 7. Venedig S. Marco.
Reise nach Bethlehem.

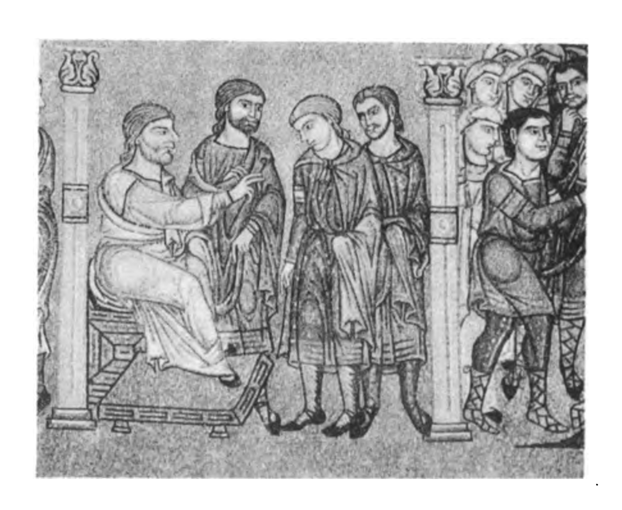


Abb. 8. Venedig, S. Marco, Atrium.
Noah flucht seinem Sohne.



Abb. 9. Carpaccio, Marter der Zehntausend.
Ausschnitt. Venedig, Akademie.

Die auf Jacopo Bellini folgende Generation ließ die Antike zunächst auf sich beruhen. Das Licht, das von Mantegna ausging, überstrahlte sie. Nun ist ja auch Mantegna nicht ohne die Antike zu denken, allein in seiner heißen Seele verschmolz sie mit seinem starken Naturgefühl und mit den Anregungen, die er Florenz verdankte, zu einer Einheit, die als solche die Venezianer fesselte. Gleichzeitig erstarkte in Venedig der Realismus, die Lust an deskriptiver Darstellung der umgebenden Welt. Die Scuolebilder Gentile Bellinis und Carpaccios sind Dokumente des venezianischen Lebens jener Tage. Es ist aber wohl zu beachten, daß auch diese Maler sich wenig um den Bau des menschlichen Körpers bemüht haben. Ihr Realismus bleibt an der Oberfläche der Dinge haften, dringt nicht in deren Wesen. Auch Mantegna hat in dieser Hinsicht an den Venezianern nichts geändert; auch seine Kunst wurde bei aller Bewunderung, die man für sie hatte, mehr nachgeahmt, als in ihren rationalen Grundlagen verstanden. Es konnte daher nicht ausbleiben, daß die Venezianer, als um das Jahr 1500 eine neue antike Welle über sie dahinflutete, ihr grundsätzlich in ähnlicher Weise anheimfielen wie Jacopo Bellini, wenn auch natürlich die 50 Jahre, die seither verflossen, sie gereift und gestärkt hatten.

Der Ursprung dieser zweiten antiken Periode ist nicht eindeutig. Man weiß, daß um 1500 auch die Plastik in Venedig und Padua zu antikisieren begann; ich erwähne Antonio und Tullio Lombardi, Andrea Riccio, die Plakettenkünstler. Da nun diese Meister als Bildhauer naturgemäß ein besonders großes Interesse an der einzelnen Figur hatten und sich zudem mit der Antike intensiv beschäftigten — es gibt, wie schon erwähnt, Kopien und auch Fälschungen —, so könnten sie es auch gewesen sein, die den Malern die antiken Formen wieder näher brachten; es mag also bisweilen nicht die Antike selbst, sondern ein Werk der zeitgenössischen Plastik anregend gewirkt haben. Namentlich der Kleinplastik könnte diese Vermittlerrolle zugefallen sein; es war nichts Ungewohntes, daß Bildhauer den Malern kleine Modelle für ihre Figurenstudien anfertigten[1]). Indessen kann die Priorität der Plastik nicht durch Daten bewiesen und darum auch die These vertreten werden, es hätten beide, Malerei und Plastik, um dieselbe Zeit sich der Antike wieder zugewandt. Die venezianische Malerei hatte ja seit Jacopo Bellini ihre eigene antike Tradition, an alten Bildwerken fehlte es nicht in Venedig und im nahen Padua, und daß die Maler diese auch dann nicht ganz aus den Augen verloren hatten, als andere Dinge sie beschäftigten, bezeugen die antiken Reliefs, die als Schmuck der Architektur bei Carpaccio und Bastiani vorkommen. Man wird darum gut tun, sich nicht auf ein Entweder — Oder zu versteifen, vielmehr mit einem Sowohl — Als auch eher das Richtige treffen. Auch scheint es mir müßig, unter den Malern denjenigen herausfinden zu wollen, dem hauptsächlich die Wendung zur Antike zu verdanken sei; die Sache lag in der Luft, und nur soviel wird man sagen dürfen, daß die junge Generation mit besonderem Eifer sich ihr hingab.

[1]) Vgl. Julius von Schlosser, Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance, Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. XXXI S. 67ff. Daß Tizian sich solcher Modelle bedient hat, bezeugt Lomazzo in seiner „Idea del Tempio della Pittura" (Milano 1590 S. 53). Die betreffende Stelle auch bei Schlosser wörtlich abgedruckt.

Daß die Antike zu Beginn des 16. Jahrhunderts schon eine Art Schlagwort geworden war, erhellt aus der bekannten Stelle in einem Briefe Dürers an Pirckheimer: „Noch schelten sie es und sagen, es sei nit antikisch Art, dorum sei es nit gut. Aber" — fährt er fort — „Sambelling der hätt mich vor viel Tzentillomen fast sehr gelobt"[1]). Dieser letzte Satz, wenn anders man ihn auf den vorhergehenden unmittelbar beziehen darf, deutet darauf hin, daß Giovanni Bellini Dürer gegen seine Tadler in Schutz genommen, daß er, der vieles an sich hatte vorbeiziehen sehen und selbst in anderen Ideen groß geworden war, die „antikisch Art" nicht für die allein seligmachende gehalten habe. Immerhin hat auch er ihr sich nicht entziehen können. So gibt sich schon auf dem einen der Restellobildchen der mit Schild und Lanze bewehrte Mann in der Bewegung ganz antik[2]). Vollends das späte „Bacchanal" ist reich an Motiven, die der Antike entlehnt sind; Merkur ist ähnlich auf Sarkophagen nachzuweisen[3]), das links kauernde Mädchen seit den Olympiagiebeln ein häufig vorkommender Typ; die Schläferin rechts variiert das Motiv der schlafenden Ariadne[4]). Wichtig ist hierbei nun vor allem, daß auch Giovanni Bellini, trotzdem er unter den frühen venezianischen Malern am meisten vom menschlichen Körper verstand, die Antike doch mehr nachahmt, als verarbeitet; das Gemeinsame des „Bacchanals" und der Madonna in S. Zaccaria beruht auf der starken Persönlichkeit Giovannis, auf seinem Lebensgefühl, nicht auf einer festgegründeten, klaren Vorstellung vom Wesen des menschlichen Organismus.

Außer Giovanni Bellini sind noch eine Reihe anderer Maler, deren Stil in der zweiten Hälfte des Quattrocento wurzelt, in ihrem späteren Schaffen mehr oder minder in die antike Strömung geraten; so Cima da Conegliano, Basaiti, Carpaccio, Jacopo de Barbari. Ich übergehe sie alle, da sie nichts prinzipiell Neues bieten; eine allgemeine Geschichte des antiken Einflusses in der venezianischen Malerei aber ist hier nicht meine Aufgabe.

Mitten in dieser zweiten antikisierenden Periode hat Tizians Stil sich gebildet. Was für die Maler des ausgehenden Quattrocento nur ein später Versuch war, wurde für Tizian bestimmend. Bevor wir uns aber endgültig mit Tizian beschäftigen, müssen wir, wie in der ersten Abhandlung so auch hier, einen Augenblick bei Giorgione verweilen, an dem man nie vorbei kann, wenn von der venezianischen Malerei um die Wende zum neuen Jahrhundert die Rede ist. Man darf ohne weiteres annehmen, daß Giorgione, vielleicht der beweglichste

[1]) Vgl. A. Dürers schriftl. Nachlaß. Auswahl herausg. v. Heidrich, Berlin 1908, S. 124.

[2]) Vgl. Reinach, Répertoire de reliefs grecs et romains II, S. 22, 3 (etrusk. Urne). Das Motiv schon im Pariser Skizzenbuch J. Bellinis, Bl. 49.

[3]) Zum Merkur vgl. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs, II, Taf. II, 6; vgl. ferner die im Motiv ähnliche „Schlafende Nymphe" A. Riccios, (Berlin, Kaiser-Friedrich-Mus.) Abb. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XVI, S. 122.

[4]) Zur schlafenden Nymphe auf Giov. Bellinis „Bacchanal" vgl. die bei Regling, Die antiken Münzen (Handbücher der Berliner Museen) S. 104 abg. Münze „Mars und Rhea Silvia". Vgl. auch das verwandte Motiv auf einer Plakette des Moderno; Abb. Planiscig, Katalog der Estensischen Kunstsamml. I (Wien 1919), Taf. 8, 344. Das Antikisierende des Bildes schon von Cr. und Cav. (Geschichte der ital. Malerei, deutsche Ausg. Bd. 5, S. 188) im allgemeinen hervorgehoben. Dort auch eine Abb.

und anregendste Kopf der venezianischen Malerei, von der Antike, da sie ja in aller Munde war, nicht unberührt geblieben ist. Ludwig Justi ist überzeugt, daß hinter allen nackten Figuren Giorgiones die Antike steht[1]). Dies scheint mir zutreffend; nur ist es, wie schon aus Justis subjektiver Fassung hervorgeht, schwer zu beweisen. In Bildern wie der „Tempesta", den „Drei Philosophen", der „Auffindung des Paris", in dem stehenden Mädchen der Fondacofresken meint man deutlich Antikes zu spüren, aber nie will es gelingen, ein bestimmtes antikes Vorbild nachzuweisen[2]). Es zeigt sich eben auch hier, daß Giorgione weniger als andere Venezianer der heimischen Konvention und Überlieferung untertan war. Ihn leitete vor allem sein außerordentliches Gefühl für die Natur; daher behandelte er die Antike mit einer Freiheit, die an die großen Florentiner denken läßt.

Im Gegensatz zu Giorgione folgt Tizian mehr der venezianischen Art. Die Antike steht nicht nur, um Justis Ausdruck zu wiederholen, hinter den Figuren, sondern sie steckt in ihnen drin, bestimmt das Wesentliche ihres Bewegungsgehaltes, was natürlich nicht ein sklavisches Kopieren bedeutet. Dieser Bewegungsgehalt aber entspricht so sehr Tizians eigenem Empfinden, daß er ihn vollkommen nacherlebt; nichts bleibt tote Form, keine Spur von akademischem Klassizismus. Jacopo Bellinis Auffassung kehrt bei Tizian wieder, wenn auch ins Geniale gesteigert; er sieht die Natur durch das Medium der Antike. Von den Malern des 15. Jahrhunderts unterscheidet er sich jedoch aufs stärkste durch die Größe der Anschauung. Seine Figuren haben, wie die späten Giorgiones auch, innerlich und äußerlich ein Format, daß sie neben griechischem Marmor wohl bestehen können. Während wir bei Jacopo Bellini von Münzen und Gemmen sprachen, während Giovanni Bellinis und Carpaccios antikisierende Figuren das Gegenstück zu Riccios Kleinbronzen bilden, fühlen wir uns bei Tizian immer an monumentale Plastik erinnert. Damit ist nicht gesagt, daß Tizian sich nur an große Statuen gehalten habe; es ist vielmehr die neue Gesinnung der Hochrenaissance, die sich hierin äußert.

Es ist hier der Ort zu einer grundsätzlichen Bemerkung über die antiken Vorbilder Tizians. So wünschenswert es im Interesse eines schlagenden Beweises auch wäre, diese Vorbilder genau zu ermitteln, man wird darauf verzichten müssen. Wir können nicht mehr feststellen, was sich im Umkreise Tizians befunden, was er davon gesehen hat. Wohl aber darf man im Hinblick auf Jacopo Bellinis Skizzenbücher, Mantegnas, Carpaccios, Bastianis Bilder und die zeitgenössische oberitalienische Plastik, im Hinblick ferner auf literarische Zeugnisse[3]) ganz allgemein aussprechen, daß Tizian von früh an mit antiken

[1]) Vgl. L. Justi, Giorgione, Berlin 1908 I, S. 318/19.

[2]) Von dem nackten stehenden Mädchen der „Fête champêtre" (Louvre), auf welches Justi insbesondere hinweist, möchte ich hier absehen, da ich das Bild nicht Giorgione zuschreibe.

[3]) Schon aus dem Jahre 1335 existiert ein Bericht, aus dem hervorgeht, daß in Venedig Antiken gesammelt wurden (vgl. Schlosser, Die ältesten Medaillen usw. und Federici, Memorie trevigiane I, S. 184); über Antiken in den Sammlungen Venedigs und Paduas im ersten Drittel des 16. Jahrh. unterrichtet ferner Marc Anton Michiel (Wiener Quellenschr. N. F., I. Bd. passim).

Formen bekannt werden konnte. Im Laufe der Jahre mag er diese Kenntnisse auf seinen Reisen nach Ferrara, Mantua und Rom erweitert haben. Außerdem ist damit zu rechnen, daß Zeichnungen, Stiche und Abgüsse nach Antiken in den Werkstätten Venedigs verbreitet waren; daß es solche Zeichnungen gab, beweisen der Codex Escurialensis und die Skizzenbücher auf Wolfegg und in London, die dem Amico Aspertini zugeschrieben werden[1]). Ferner ist daran zu erinnern, daß seit der Mitte der 20er Jahre Giulio Romano in Mantua lebte, von dem wir wissen, daß er als Schüler Rafaels viel nach den Altertümern Roms gezeichnet hat[2]). Da Tizian zu Mantua rege Beziehungen unterhielt und auch, wie wir noch hören werden, mit Giulios Kunst in nahe Berührung kam, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß er dessen Zeichnungen gesehen hat. Es ist daher, wie mir scheint, nicht leichtsinnig, wenn man antik anmutende Figurenmotive Tizians auch wirklich auf antike Eindrücke zurückführt und die Möglichkeit zufälliger Ähnlichkeiten von der Hand weist; man darf dies um so eher tun, als es sich nicht um einige wenige sondern um zahlreiche Fälle handelt. Ich bespreche zunächst in chronologischer Folge diejenigen Figurenmotive Tizians, deren Zusammenhang mit der Antike besonders deutlich ist[3]).

Der nackte Jüngling der „Drei Lebensalter" scheint durch Figuren bestimmt zu sein, wie den sterbenden Adonis auf dem Adonissarkophag der Sammlung Giustiniani (Reinach, Rp. de reliefs III, S. 249, 2, Kopf ergänzt); zu beachten die Art des Sitzens, die Haltung der Beine, der aufgestützte rechte Arm. Verwandte Figuren zeigt der Deckel eines Amazonensarkophags in London (Reinach, Rp. de reliefs III, S. 459, 1, Codex Escurial. ed. Egger, Taf. 36). Der im Mittelgrunde des Bildes sitzende Greis mag dasselbe Motiv abwandeln, doch gibt es auch ganz ähnliche Antiken (Reinach, Rp. de reliefs I, S. 360, 89, Trajanssäule, Verwundeter vorn in der Mitte). Beide Figuren sind nicht auf Tizian beschränkt, sondern in Varianten Allgemeingut der gleichzeitigen Malerei gewesen. Man vergleiche Giovanni Bellinis spätes Altarbild in S. Giovanni Crisostomo, Carpaccios „Marter der Zehntausend" (Venedig, Akademie), Giorgiones „Auffindung des Paris"; ferner Riccios Reliefs vom Grabmal della Torre und seinen „Heiligen Martin"[4]).

Auch das nackte Weib der „Himmlischen und irdischen Liebe" ist von der Antike abhängig. Das Wesentliche der Gestalt, das Motiv, das ihre Anmut und ihren Reichtum ausmacht, der schwebend leichte schräge Sitz, der aufgestützte

[1]) Vgl. L'Arte VIII, S. 401ff.

[2]) Vgl. Dollmayr, Giulio Romano und das klassische Altertum. Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. XXII, S. 178ff.

[3]) Die Antiken, auf die im folgenden hingewiesen wird, sind hier nicht abgebildet, da sie zumeist bei Reinach (Répertoire de la statuaire und Répertoire de reliefs) bequem nachgeschlagen werden können. Ich nehme nur auf gut erhaltene, im wesentlichen nicht ergänzte Werke Bezug. Auch habe ich mich nicht gescheut, mich auf solche Antiken zu berufen, die Tizian nachweislich nicht gesehen hat; denn da das Altertum mit Typen schaffte, und es kaum ein Motiv gibt, das sich nicht wiederholte, so ist es immer möglich, daß Tizian ähnliche Werke bekannt waren, mögen wir sie auch nicht feststellen können. Für eine Anzahl von Nachweisungen bin ich Herrn Geh. Rat Studniczka zu Dank verpflichtet.

[4]) Abb. Planiscig, Venezianische Bildhauer, S. 128.

Arm und die scharfe Wendung des Kopfes mit ihrem Kontrast zur Richtung des Körpers, ist durchaus antiken Ursprungs, findet sich in Nereiden der Meergöttersarkophage (Reinach, Rp. de reliefs III, S. 258, 2; S. 302, 2; S. 439, 2). Das gleiche Motiv auch auf einer Gemme „Aphrodite (oder Thetis) auf einem Seepferd" (Furtwaengler, Ant. Gemmen Taf. XLI, 43) und als Freiplastik (Reinach, Rp. de la statuaire II, S. 690, 6 und Mon. antichi 1895, S. 78).

Man wird hier und ebenso bei dem Jüngling der „Drei Lebensalter" bemerken, daß nicht nur die Bewegungsmotive der antiken Gestalten auf Tizian Eindruck gemacht haben, sondern auch ihr ruhevoller Rhythmus, ihre Proportionen, die breiten, festen Flächen ihrer Körper und ihre wohlgerundeten Glieder.

Daß Tizian den „Laokoon" kannte und verwertete, ist schon öfters hervorgehoben worden[1]). Der auferstehende Christus auf dem Mittelbild des Altars in S. Nazaro e Celso in Brescia lehnt sich unverkennbar an den Laokoon an, und der Sebastian auf dem rechten Flügel zeigt ihn von der linken Seite. Nebenbei sei erwähnt, daß es noch ein anderes Zeugnis für die Bekanntschaft der Venezianer mit der römischen Gruppe gibt: auf dem schon einmal genannten krausen Bilde Carpaccios, die „Marter der Zehntausend", welches 1515 datiert ist, sind die Bewegungen der nackten Märtyrer zum großen Teil in der wunderlichsten Weise von dem Laokoon abgeleitet.

Aus den 30er und 40er Jahren gibt es nur wenige Figuren, die im ganzen an die Antike erinnern. Zwar behält die Atmosphäre immer etwas Antikes, aber in einem Hauptgebiet, dem Körper in starker Bewegung, wird jetzt der römische Einfluß überwiegend. Doch sind mitten aus Tizians römischen Studien zwei Figuren erhalten, die unverkennbar antikes Gepräge tragen; ich meine den Engel auf dem Tobiasbilde in S. Marciliano und die Neapeler „Danae". Das Motiv des Engels, das rüstige Schreiten, welches das Gewand zum Flattern bringt, das nach hinten verschwindende Bein, den kräftig zur Seite gedrehten Kopf, findet man schon in der Athena des Pergamonfrieses (Reinach, Rp. de reliefs I, S. 209, 11), ferner auf Sarkophagen (Aura des Endymionsarkophags, Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III, 1, Taf. XXI, 78" (Sammlung Giustiniani, schon im 16. Jahrhundert bekannt); Virtus des Hippolyptussarkophags, Robert a. a. O. III, 2, Taf. LIII, 166). Auch an Victorien, wie die — freilich stark ergänzte — des Berliner Museums könnte man denken (Reinach, Rp. de la statuaire II, S. 388, 1)[2]). Von der „Danae" ist unlängst behauptet worden, sie sei durch Michelangelos „Flußgott" oder ein ähnliches Werk dieses Meisters inspiriert[3]). Sicherlich besteht Verwandtschaft, allein sie erklärt sich meiner Ansicht nach daraus, daß beiden Gestalten der nämliche antike Typus zugrunde liegt. Das Motiv war ja schon seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts in Venedig bekannt, wie die Bronze Riccios und die eine Figur auf Giovanni Bellinis „Bacchanal" beweisen. Da Tizian bekanntlich das „Bacchanal" vollendet hat, so war ihm

[1]) Vgl. Fischel, Klassiker der Kunst III, 3. Aufl. S. 20 u. Hourticq a. a. O. S. 169.

[2]) Das Antike des Engels schon von Cr. u. Cav. (Tizian S. 400) betont.

[3]) Vgl. Waldmann, In der Kunstchronik vom 16./23. XII. 1921, S. 201 ff.



das Motiv zum mindesten auf diesem Umweg vertraut. Dazu mögen, da das Bild ja in Rom gemalt ist, neue antike Eindrücke gekommen sein. Vergleicht man nun die „Danae“ mit dem antiken Typus, den wir uns durch das schon erwähnte Sarkophagrelief vorstellen können, und darauf mit Michelangelos „Flußgott“, so wird deutlich, daß ihr gelöster Rhythmus und der weiche Fluß ihrer Glieder der Antike näher steht, als der komplizierten Vorstellung Michelangelos, der nach seiner Art den Gegensatz zwischen Muskelspannung und zusammensinkender Masse ins Gewaltsame steigert. Was aber den mächtigen Körperbau der „Danae“ betrifft, durch den sie sich allerdings von Giovanni Bellinis Figur bedeutend unterscheidet, so ist es hierbei nicht unbedingt nötig, an Michelangelo zu denken, da Tizian ja von Anfang an in einem anderen Format konzipierte.

Im letzten Drittel des Tizianschen Schaffens macht sich das antike Moment wieder mehr geltend, während der römische Einfluß nachläßt. Wie Tizian in der allgemeinen Bildform die ursprünglichen venezianischen Tendenzen wieder aufnimmt, so wendet er sich auch in der Darstellung des menschlichen Körpers von der plastisch reichen und verwickelten Auffassung ab und bevorzugt den schlichteren Rhythmus seiner ersten Vorbilder, der seinem flächenhaften Empfinden weit mehr entgegenkam. Freilich bestehen zwischen den frühen und den späten Figuren Unterschiede. Die Körper strecken sich, die Köpfe werden kleiner, die Glieder schlanker, die Konturen flüssiger; man sieht es den späten Figuren an, daß das Zeitalter Tintorettos und des Manierismus heraufgekommen ist. Die Bewegungsmotive aber kehren vielfach zur Einfachheit der Antike zurück. So entlehnt der „Hieronymus“ (Brera) das Motiv einer häufig vorkommenden antiken Figur, der stieropfernden Nike (Reinach, Rp. de reliefs, I, S. 61, 3 und S. 65, 3; Amelung, Skulpturen des Vatikans II, 113, Taf. 31; Hülsen-Egger, Die röm. Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, I, 44/45, Fries im Hofe des Pal. della Valle-Rustici, den Tizian in Rom kennen gelernt haben konnte).

Ebenso scheint mir die „Andromeda“ der Wallace-Kollektion nach einer Antike selbst konzipiert zu sein, und zwar nach dem „Ganymed“ der ehemaligen Sammlung Grimani (Reinach, Rp. de la statuaire I, S. 191, Taf. 407, 702; Arme ergänzt), den Tizian gesehen haben kann. Man beachte die Art des Schwebens, die Haltung der Beine, die scharfe Wendung des Kopfes. Wenn dieser nach rechts statt nach links gedreht wird, so ist das eine durch die Komposition geforderte Freiheit, die nicht gegen meine Annahme zeugt. Wieviel klassische Ruhe auch noch über diese späte Gestalt Tizians gebreitet ist, kann man ermessen, wenn man sieht, was Tintoretto in dem Bild die „Rettung der Arsinoë“ (Dresden) aus einem antiken Motiv gemacht hat; die herabsteigende Arsinoë scheint mir durch den Stich Marc Antons nach einer antiken Muse angeregt zu sein[1]). (Vgl. ferner zu Tizians Andromeda Reinach, Rp. de reliefs I, S. 421, 5.)

Ein Typus, der Tizian vermutlich schon von Jugend auf vertraut war, ist der Adam des „Sündenfalles“ (Madrid), wenn wir ihn auch in den erhaltenen frühen Bildern nicht mehr nachweisen können. Ich nehme dies deshalb an, weil ein „Hieronymus“ der Sammlung Benson, dem Giovanni Bellini

[1]) Abb. Die Schriften Franz Wickhoffs, 2. Bd., Berlin 1913, Fig. 6 und 7.

zugeschrieben, ferner eine Figur auf einer Plakette des Ulocrino ganz ähnlich bewegt sind[1]). Das Motiv ist der im 15. Jahrhundert berühmten und häufig nachgebildeten antiken Gemme „Der Raub des Palladiums" verwandt, kommt aber auch in genau entsprechender Form vor (Musensarkophag in Berlin, Deckel, 3. Figur von links. Reinach, Rp. de reliefs II, S. 26, 1). Ganz dasselbe Motiv findet sich übrigens unter den Mosaiken von S. Marco (Martyrium des heiligen Bartolomäus, Südwand des rechten Seitenschiffes). Ich will damit nicht sagen, die Venezianer seien auf diesem Wege zu der Figur gekommen; nur kann man hier gut erkennen, wie die byzantinische Tradition der Antike den Boden bereitet hatte.

Aber auch die Eva des „Sündenfalles" scheint mir die späte Wiederholung einer frühen Tizianschen Figur zu sein — es sei gestattet, dies nebenbei zu erwähnen. Sie hat, wenn man von den im Sinne des Spätstils veränderten Proportionen und von der Haltung des linken Armes absieht, große Ähnlichkeit mit einer Figur im Vollrelief, einer Eurydike, welche der venezianischen Plastik des frühen Cinquecento angehört und von Planiscig dem Mosca zugeschrieben wird[2]). Es ist nicht unglaubhaft, daß auch einmal eine zeitgenössische Plastik Tizian angeregt habe; wir werden später noch eines zweiten solchen Falles gedenken. Wenn dem aber so ist, so halte ich es für wahrscheinlicher, daß Tizian sich die Figur des Mosca zunutze machte, als sie entstand und aktuell war, nicht erst ein halbes Jahrhundert später, nachdem ihr Schöpfer Venedig längst verlassen hatte[3]) und sein Relief im Hause eines Liebhabers verschwunden sein mochte.

Der antike Einfluß in der Kunst Tizians ist nun nicht auf die bis jetzt erwähnten leicht kenntlichen Fälle beschränkt. Man darf vielmehr sagen, daß die meisten Figuren Tizians mit Ausnahme derjenigen, die durch Rom angeregt sind, mögen sie auch nicht ein Vorbild im ganzen wiedergeben, doch irgendwie durch die Antike bestimmt werden, sei es, wie in der frühen und mittleren Zeit, im Volumen und in den Verhältnissen, sei es im Charakter der Haltung und einzelner Bewegungen, sei es schließlich in der Typik oder im Fall eines Gewandes.

Der sogenannte „Calzabruder", das eine Fragment der Fondacofresken erinnert durch die Beinstellung, die ausgeschwungene Hüfte, die Wendung des Kopfes mit dem pathetischen Augenaufschlag an Figuren wie den Jupiter (Reinach, Rp. de la statuaire I, Taf. 403, 690), der von hinten gesehene Gepanzerte der „Judith" (Fondaco)[4]) an die Flußgötter der Trajanssäule (Reinach, Rp. de reliefs I, S. 333, 8) und der Markussäule (Reinach, Rp. de reliefs I, S. 295, 4). Vergleicht man diesen Krieger mit ähnlich ins Bild hineinragenden Stifter-

[1]) Abb. Early Venetian Pictures, Burlington Fine Art Club, London 1912, Taf. 27 u. Planiscig Kat. d. Est. Kunstsammlg. Taf. 8, 343.

[2]) Abb. Planiscig, Venezianische Bildhauer, S. 269.

[3]) Er war 1529/30 nach Polen gegangen.

[4]) Abb. des „Calzabruders" und der „Judith" bei Hetzer, Die frühen Gemälde des Tizian, Basel 1920, Taf. II u. IV.



figuren des 15. Jahrhunderts, so leuchtet unmittelbar ein, wie das antike Pathos und der antike Reichtum in Kontrasten und Bewegungen Tizians Stil von Anfang an durchdrungen haben. Das schwebende Stehen der Madonna auf der „Assunta", das Auftreten ihrer Füße, die Schwingung, die den Körper durchzieht, dürfte Tizian durch antike Viktorien eingegeben sein (Reinach, Rp. de la statuaire II, S. 388). Man muß sich das ganz anders geartete Schweben des Rafaelschen Christus in der „Transfiguration" vergegenwärtigen, um durch den Gegensatz den spezifisch antiken Ton der Assunta erst deutlich zu vernehmen.

Mannigfache Anklänge an die Antike enthalten die mythologischen Bilder für den Herzog von Ferrara aus der Zeit um 1520. Das von rechts hereinstürmende Mädchen des „Venusfestes" hat die vehemente, mit gewaltiger Schräge in die Fläche stoßende Bewegung, wie man sie etwa auf den Orestessarkophagen beim Orest sieht, der die Schiffstreppe hinaufeilt (Robert a. a. O. II, Taf. LVII, 167; Reinach, Rp. de reliefs II, S. 79, 3). Wie bei Tizian antiker Bewegungsgehalt und lebendige Natur miteinander verschmelzen, zeigt diese Figur auf das Herrlichste. Was die Putten betrifft, so erinnern sie in ihrem Gebaren, ihren festen prallen Körpern, ihren Bewegungen wohl im allgemeinen an Kinder der Antike, es ist aber bemerkenswert, daß Tizian hier, und soviel ich sehe, überhaupt bei der Darstellung von Kindern, sich niemals streng an bestimmte Vorbilder gehalten hat.

Mehr Antikes enthält das „Bacchanal". Bei der nackten Schläferin haben schon andere auf ein antikes Vorbild hingewiesen[1]). Am meisten ähnelt sie Figuren, wie dem Endymion (Sarkophag in Mantua, Robert a. a. O. III, 1, Taf. XVI, 62). Doch ist gerade diese Gestalt, wie mir scheint, im ganzen weniger antik empfunden, als etwa das Mädchen der „Himmlischen und irdischen Liebe"; gewisse Zufälligkeiten der Haltung lassen eher auf das Hineinspielen eines starken unmittelbaren Natureindrucks schließen. Vollkommen antik dagegen ist die Tänzerin hinter dem Knäblein. Man vergleiche die entsprechende Figur auf einem Sarkophag (Reinach, Rp. de la statuaire I, Taf. 127, 148). Eine ähnliche Tänzerin auch auf Mantegnas „Parnaß", doch möchte ich schon wegen der Behandlung des Gewandes vermuten, daß Tizian eine Antike selbst vorgeschwebt hat. Auch das Armmotiv des Jünglings mit der Weinkanne mag aus antiken Eindrücken entstanden sein. Ich verweise auf eine Figur des Leagroskraters in Berlin (vgl. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III, Abb. 396; vgl. ferner Reinach, Rp. de reliefs II, S. 285, 1).

Am meisten Antikes aber steckt in dem dritten Bild, in „Bacchus und Ariadne" (London). Es ist dies eines der schönsten Werke Tizians, von großartig freiem Schwung und sprühend von Leben. Trotzdem auch hier: die einzelnen Motive wurzeln in der Antike. Die reiche Bewegung Ariadnes, der Kontrapost der Arme und Beine, die prachtvolle Kurve vom Kopf zum rechten Fuß findet man öfter. (Vgl. Hülsen-Egger, Die röm. Skizzenbücher von M. van Heemskerck I, 4, der Knabe rechts; ferner die Reliefs der Grabsteine, Reinach, Rp. de reliefs II, S. 52, 6 u. S. 72, 2 oder den Silen, Reinach, Rp. de la statuaire II, S, 51, 1).

[1]) Vgl. Cr. u. Cav., Tizian, S. 189.

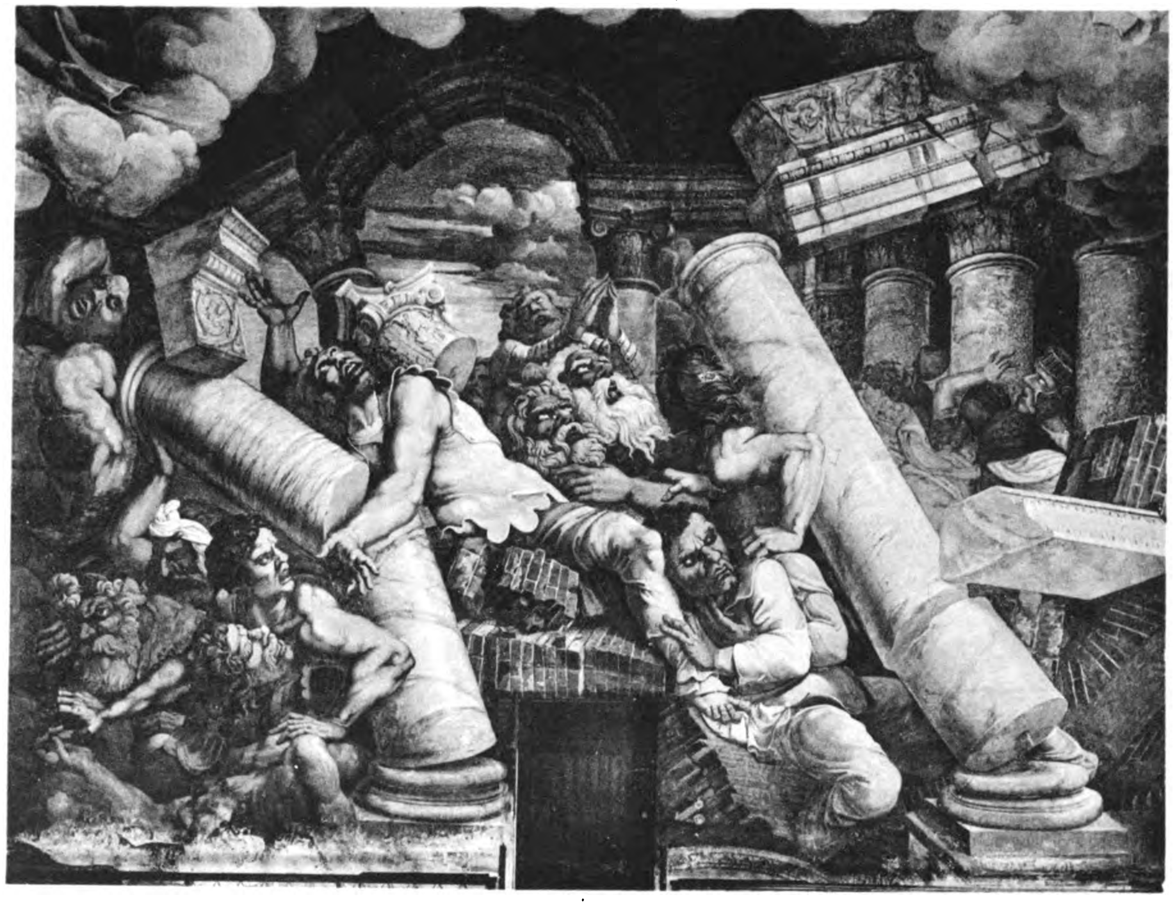


Abb. 10. Giulio Romano, Wandbild in der Sala dei Giganti. Mantua, Pal. del Te.



Abb. 11. Giulio Romano, Diomedes im Kampf mit Idäus und Phegäus.
Mantua, Castello di Corte, Appartamento di Troja.

Derselbe antike Typus liegt der schreitenden Mänade rechts neben Bacchus zugrunde (vgl. aber auch die 2. Figur von rechts auf dem Sarkophag in Verona, Reinach, Rp. de reliefs III, S. 435, 3). Das Motiv des Bacchus selbst zeigt einige Verwandtschaft mit dem einen der Eroten vom sogenannten Thron des Kronos (Reinach, Rp. de reliefs III, S. 429, 6). Da diese Reliefs sich zu Tizians Zeiten in Venedig befanden, liegt es nahe, in ihnen das Vorbild zu suchen. Für Kopf und Oberkörper des Bacchus verweise ich außerdem auf die muschelhaltenden Seekentauren auf Sarkophagen (Reinach, Rp. de reliefs III, S. 258, 2); zu nennen auch der Soldat, der auf einer Szene der Trajanssäule das Pferd am Zügel hält (Reinach, Rp. de reliefs I, S. 367, 112) und der Orest der Orestessarkophage (Reinach, Rp. de reliefs III, S. 279, 1). Schließlich beachte man das Bacchanal der Borghesischen Vase (Reinach, Rp. de la statuaire I, Taf. 131, 143) und zwar nicht nur wegen der im einzelnen ähnlichen Motive, sondern auch wegen der Gegenüberstellung der beiden Figuren. Der Typus des Bacchus ist damals offenbar auch sonst beliebt gewesen; auf ihn geht z. B. der Jüngling mit dem Widder auf Michelangelos „Opfer Noahs" (Sixtinische Decke) zurück, ferner der eine Folterknecht auf Marc Antons Stich „Marter des hl. Laurentius" (nach Bandinelli)[1]). Keiner aber dieser Künstler trifft so wie Tizian das flächenhaft Offene der antiken Bewegung und ihr spezifisches Pathos. Das Mädchen hinten am Baum ist mit einer Figur auf einem Amazonensarkophag in Mantua zu vergleichen (Reinach, Rp. de reliefs III, S. 48, 1). Der Satyr ganz rechts zeigt ein Springen, das schon in Jacopo Bellinis Skizzenbüchern[2]) vorkommt und häufig in der Antike (Beispiel: Reinach, Rp. de reliefs II, S. 16, 3).

Den sitzenden Figuren Tizians sieht man fast immer antike Reminiszenzen an, sowohl in Einzelheiten, wie in der lässig bequemen und zugleich majestätischen Art, sich zu halten. So wird der Markus des Salutebildes aus antiken Motiven entwickelt, wie dem „Augustus" (Reinach, Rp. de reliefs I, S. 92, 2), dem Zeus (Reinach, Rp. de la statuaire II, S. 14, 3) oder der „Göttin" (Babelon-Blanchet, Catal. d. Bronzes Ant. S. 332, 756).

Die Madonna in dem Londoner Bild „Maria mit dem heiligen Johannes und Katharina" hat in ihrer ganzen Erscheinung etwas von dem Thronen antiker Göttinnen, und dasselbe ist von Gottvater und Christus der „Gloria" zu sagen (vgl. Robert II, 10 u. II, 11). Wiederum möge man sich andere thronende Gestalten, etwa den Christus der „Disputa" vergegenwärtigen, um inne zu werden, wie Tizian den antiken Ton trifft. Die Eierfrau auf „Mariä Tempelgang" erinnert in ihrer breiten schweren Haltung mit den auf den Knieen lastenden Armen und in der Wendung des Kopfes an den Faustkämpfer im Thermenmuseum, der Schäfer auf dem späten Bild „Nymphe und Schäfer" an den ausruhenden Hermes (Neapel)[3]).

[1]) Abb. Muentz, Histoire de l'art pendant la Renaissance, Paris 1895, III, S. 127, u. Delaborde, Marc-Antoine Raimondi, Paris ohne Datum, S. 53. Der Stich ist aller Wahrscheinlichkeit nach später anzusetzen als Tizians „Bacchus u. Ariadne" (Delaborde S. 134).

[2]) Vgl. Londoner Skizzenbuch, Bl. 136.

[3]) Beide Figuren sind erst nach Tizians Zeit gefunden. Ich weise auf sie nur hin, weil sie das allgemein Antike in Tizians Stil gut verdeutlichen.



Die ruhende Gestalt der Venus auf dem Bilde der Uffizien „Venus und Amor" ist in der wohligen Gelöstheit der Glieder, in der Drehung des Oberkörpers, in der Haltung der Arme und in der sanften Neigung des Kopfes antiken gelagerten Figuren, wie dem „Nil" aufs tiefste verwandt. Ganz ähnlich, auch in der Haltung der Beine ist der Silen (Reinach, Rp. de la statuaire II, S. 60, 4). Indessen vermischt sich hier das antike Element mit dem römischen; die starke Kurve, welche die Gestalt vom Kopf bis zu den Füßen umspannt, entspricht nicht antikem Empfinden; sie ist ein Charakteristikum Michelangelos und Rafaels; und am ehesten dem „Heliodor" zu vergleichen.

Bisweilen hat Tizian sich auch bei der Gruppierung der Figuren, bei der Komposition im engeren Sinne, nicht bei der Bildanordnung im ganzen, von der Antike anregen lassen. Das Nebeneinander der Figuren im antiken Relief mußte ja seiner flächenhaften Art besonders liegen. So mag ihm bei der „Allegorie des Alphonso d'Avalos", welche ich in der ersten Abhandlung mit einem Mosaik im Atrium von S. Marco zusammengebracht habe, auch eine Darstellung in der Art der attischen Grabreliefs oder eine Gruppe, wie man sie bei Reinach, Rp. de reliefs III, S. 428, 1 abgebildet findet, vorgeschwebt haben. Wenn das Bild dem Mosaik in der Verteilung der hellen und dunklen Massen und in der scharfen Antithese der beiden Bildhälften näher steht, so ist es andererseits durch die Fülle und Pracht der einzelnen Formen und durch die Freiheit der Bewegung den Reliefs mehr verwandt. Beide Vorstellungswelten, die byzantinische und die antike, mochten hier, wie auch sonst in Tizians Phantasie ohne Schwierigkeit, aber ohne, daß er sich dessen bewußt war, ineinander fließen. Die „Ansprache des Generals del Vasto" (Madrid) entlehnt den Kompositionsgedanken römischen Allokutionen (vgl. Reinach, Rp. de reliefs I, S. 243, Konstantinsbogen, und Kubitschek, Ausgewählte röm. Medaillons Taf. 9, 144, 145). Die Anordnung der „Laura Dianti" mit dem Mohrenknaben könnte durch Stelen inspiriert sein, wie sie sich in Mantua (Reinach, Rp. de reliefs III, S. 56, 2) und Berlin (Reinach, Rp. de reliefs II, S. 40, 3) befinden.

Sicherlich hat sich Tizian, vor allem in der frühen Zeit, bei der Bildung der Köpfe, insbesondere der weiblichen, die Antike zum Muster genommen; das volle, flächige, regelmäßige Oval der Gesichter, die Proportionierung der einzelnen Teile lassen es deutlich erkennen. So wird man bei der „Flora" oder bei dem Mädchen, das auf dem ersten der Paduaner Fresken sich rechts am Rande befindet, an Typen des frühen 4. Jahrhunderts erinnert. Wiederum rate ich, Idealköpfe anderer Maler, etwa Palma Vecchios, zum Vergleich heranzuziehen, damit die einzigartige Durchdringung venezianischer Natur mit antiker Formenstrenge bei Tizian klar werde. Auch unter den männlichen Köpfen muten viele durch Idealität und Pathos antik an; der des Bischofs in der „Madonna di S. Niccolo" ist bereits mit dem des Laokoon verglichen worden[1]), der des Engels auf dem Tobiasbild in S. Marciliano, um nur ein anderes Beispiel zu nennen,

[1]) Schon von Ridolfi (ed. Hadeln, Berlin 1914 I, S. 172).

stimmt in den Proportionen und in den knappen, scharfen Formen mit Imperatorenköpfen nahezu überein[1]).

Ganz im Banne der Antike aber erscheint Tizian in den Gesten. Nicht nur, daß er sie in überraschender Menge übernimmt, er hat auch ein Verständnis für ihren Wohllaut und ihre Wirkung, wie man es sonst bei keinem zweiten Maler antrifft. Die lebendige byzantinische Tradition wird hier viel ausgemacht haben; sind doch, wie ich schon einmal hervorgehoben habe, fast alle Bewegungen der byzantinischen Kunst aus der Antike entstanden. Auch die antiken Meister ordnen die Arme gern so an, daß sie vom Auge mühelos zu einer geschlossenen Figur ergänzt werden. In diesem Punkt sind die Florentiner und Römer der Antike nie gefolgt; ihr lebhaftes Temperament und ihr von frühen Zeiten an selbständiges Studium des Menschen ließ sie eine Fülle eigener Lösungen finden. Bei Rafael und Michelangelo gibt es keine Gesten, die den ruhig rechtwinkligen Motiven der „Tusnelda" und der „Faustina" (Reinach, Rp. de la statuaire I, Taf. 949, 2443) so nahe kommen, wie es bei denen der „Venus Anadyomene" oder bei der Frau im Hintergrunde der „Venus von Urbino" der Fall ist; keine, die das prachtvoll Lässige der Antike so treffen, wie die Diana (Londoner Callistobild) in dem Arm, den sie um die Schulter ihrer Begleiterin legt.

Leicht läßt sich hier die Betrachtung der Tizianschen Porträts anknüpfen. Sie zeigen besonders eindringlich, wie sehr die Antike Tizians Phantasie beherrschte. Die Dargestellten halten und bewegen sich überaus häufig im Sinne antiker Statuen. Kein anderer Maler hat so wie Tizian das Individuelle mit antiker Idealität vereinigt. Zugleich aber wird offenbar, wie gesund und natürlich Tizians Verhältnis zu seinen Vorbildern gewesen ist; denn wenn auch die Porträtierten antiken Stellungen und Gesten angenähert werden, und dadurch eine gewisse überpersönliche Würde erhalten — auch hier verquicken sich Antike und Byzanz — so haftet ihnen doch nichts Fremdes an, nichts, was ihrem Wesen als Menschen des 16. Jahrhunderts widerspräche. Unter den weiblichen Bildnissen kommen in erster Linie die der 30er Jahre in Betracht, die in der Mitte stehen zwischen den allgemein gehaltenen Halbfiguren wie die „Flora" und den strenger charakterisierenden späten Porträts. Bei ihnen allen entspricht die Haltung der Arme typischen antiken Gesten. So vergleiche man das Bildnis in Petersburg — ebenso die „Magdalena" (Pitti) — mit den Venusstatuetten Reinach Rp. de la statuaire II, S. 350, 7, 8, 9, 10 oder IV, S. 216, 2, 3, 8), das „Mädchen im Pelz" mit der „Provinz" von der Neptunsbasilika (Reinach, Rp. de reliefs I, S. 281, 4), die „Bella" mit dem Männertorso der Sammlung Cook (Reinach, Rp. de la statuaire IV, S. 395, 6). Aus der späten Zeit nenne ich das Bildnis der Lavinia in Dresden, deren Armbewegung der der „Großen Herculanenserin" ähnlich ist.

An die Spitze der männlichen Porträts stelle ich das Kassler Bild, den „Herzog von Atri" und den General del Vasto aus dem Allocutionsbild in Madrid, weil sie am schlagendsten den Zusammenhang der Tizianschen Bildniskunst mit der Antike beweisen. Beide haben völlig die stolze Haltung und Geste antiker Götter und Herrscher; sie sind jedoch nicht im mindesten gekünstelt oder antikisch

[1]) Vgl. Regling a. a. O., S. 89 unten, Augustus.

verbrämt, wie z. B. der „Andrea Doria" Bronzinos (Brera). Dem Motiv des Generals del Vasto sind wir, wie man sich erinnern möge, schon einmal begegnet, nämlich in einer Figur Jacopo Bellinis, und ich habe damals mit einem Hinweis auf Masolino von dem Unterschied zwischen venezianischem und florentinischem Figurenstil gesprochen. Abermals kann man hier den konservativen Sinn der Venezianer im Figürlichen erkennen. Denn wenn auch erst Tizian dem Gewicht und der Größe der antiken Form gewachsen ist, so bleibt doch als charakteristische Tatsache zu verzeichnen, daß er sich mit einem Bewegungsinhalt begnügte, den auch das 15. Jahrhundert schon besaß. Man stelle sich vor, welchen Weg die Florentiner unterdessen zurückgelegt hatten! Der Knabe, welcher neben dem General steht, interessiert uns hier wegen seiner Arme; die prachtvolle Geschlossenheit ihrer Geste und das Greifen der Hände sind wiederum dem antiken Schatz entnommen; ich verweise auf die auch von Marc Anton gestochenen (P. 151, 156) Chariten des Hochzeitssarkophags (Reinach, Rp. de reliefs III, S. 320, 3). Dem freien Gebaren antiker Gestalten nachempfunden sind das frühe Münchener und das etwa gleichzeitige Pariser Bildnis, sowie der „Junge Engländer" (vgl. Reinach, Rp. de la statuaire I, Taf. 498, 974. 976). Es bedeutet keinen Widerspruch, wenn ich bei diesen Bildnissen auf antike Vorbilder hinweise, obgleich ich im ersten Abschnitt bei einem Teil von ihnen byzantinische Züge zu sehen meinte. Denn der antike Einfluß betrifft das Körpermotiv, das byzantinische Element hingegen ist hauptsächlich in der flächenhaften Auffassung und in der Verteilung von Hell und Dunkel wirksam.

Überraschend ist es, daß auch dem späten Porträt des Jacopo de Strada eine antike Vorstellung zugrunde liegt, da es eines der wenigen ist, wo Tizian den Dargestellten in einer durch Beiwerk bestimmter charakterisierten Umgebung und in scheinbar unwillkürlicher Bewegung zeigt. Die vorgebeugte Haltung, den lebhaften Kontrast zwischen dem schrägen Oberkörper, den zur Seite gestreckten Armen und dem weggewandten Kopf, dies alles findet man in eben der Vereinigung auf Sarkophagen (vgl. den Pylades des schon im frühen 16. Jahrh. bekannten Orestessarkophags, Robert a. a. O. II, Taf. LV, 156). Aber auch da, wo ein antikes Motiv nicht unmittelbar nachzuweisen ist, empfindet man oft genug den Zusammenhang mit der Antike. So hat das Sitzen Karls V. im Münchener Porträt oder das der Herzogin von Urbino (Florenz, Uffizien) Verwandtschaft mit dem Thronen der Götter und unterscheidet sich wenig von demjenigen Gottvaters und Christi in der „Gloria". Bei Rafaels „Julius II." oder bei seiner „Johanna von Aragonien" stellt sich diese Assoziation nicht ein, ebensowenig bei Tintoretto oder Bronzino.

Zum Schluß sei einiger Figuren Tizians gedacht, bei denen es zweifelhaft ist, ob sie auf antike Motive unmittelbar zurückgehen oder auf Gestalten der gleichzeitigen florentinisch-römischen Malerei, die ihrerseits von der Antike herkommen. Strzygowski hat die Venus auf dem Madrider Bild „Venus und Adonis" mit einem Relief im Museo archeologico in Venedig zusammengestellt[1]). Es

[1]) Vgl. Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio, Straßburg 1898. Abb. gegenüber S. 108.

mag sein, daß Tizian dieses Relief auch vorgeschwebt hat; wie die Gruppe in der Fläche schwimmend ruht, das hat etwas Verwandtes. Jedoch ist die Venus der weiblichen Figur auf dem Relief nicht zwingend ähnlich, außerdem aber war dieses Rückenaktmotiv seit Rafaels Farnesinafresken Allgemeingut der italienischen Malerei.

Ebenso verhält es sich mit der Diana des Wiener Bildes „Diana entdeckt den Fehltritt der Kallisto". Ihre majestätische Haltung, der ausgestreckte Arm, der andere, der sich auf das Szepter stützt, das alles ist antiken Werken vollkommen nachgebildet, aber hier kann Giulio Romano der Mittler gewesen sein, da in der Sala di Psiche ein ganz ähnliches Motiv vorkommt[1]). Das gleiche gilt von dem weiblichen Rückenakt rechts im Vordergrunde desselben Bildes. Doch hat Tizian dies Motiv nachweislich schon in seiner Jugend gekannt. Die „Verkündigung" in Treviso zeigt über dem Sockel der Wand ein Relief, worauf man deutlich einen weiblichen Rückenakt erkennt, der dem des Wiener Bildes nahezu gleicht. Ferner hat Tizian sich des Motivs für den Krieger bedient, der im Mittelbild des Altars in Brescia am Boden sitzt. In der Antike ist es häufig (Robert a. a. O. III, 1, 75, 75', 78''').

III. Der florentinisch-römische Einfluß.

Die byzantinische Art durchdrang gleich einer zarten Substanz Tizians Kunst in allen ihren Bestrebungen; ihr Wirken ist stets zu spüren, selten deutlich wahrzunehmen, nie mit Händen zu greifen. Die Antike entsprach in ihren Bewegungen und ihren Proportionen, in ihren Rhythmen und nicht zuletzt in ihrem kräftigen Pathos Tizians Genius so sehr, daß wir, auch da, wo er entlehnt, nur seine eigne Phantasie am Werke glauben. Mit dem Einfluß der dritten Macht, der florentinisch-römischen Kunst, hatte es eine andere Bewandtnis. Das sichere Können der Mittelitaliener, ihre spielende Beherrschung schwieriger Körperprobleme, ihr Reichtum im Erfinden haben Tizian Eindruck gemacht, zuzeiten sogar imponiert; Tizian hat römische Motive zum Teil wörtlich übernommen. Dennoch ist der römische Figurenstil nicht eigentlich zu einem konstitutiven Element seines Schaffens geworden. Der subtile Geist und das plastisch-räumliche Vorstellen der Römer stimmten nicht zu Tizians einfachem Wesen und zu seinem ausgesprochenen Flächensinn. Nicht Tizian, sondern erst Tintoretto und Veronese haben die römische Manier in Venedig eingebürgert und mit der heimischen Tradition zu einem neuen Ganzen vereinigt. Andererseits aber darf man den Wert der römischen Eindrücke auch nicht zu gering veranschlagen; denn mögen sie auch nicht Tizians Figurenstil auf die Dauer die Richtung gewiesen haben, so ist er doch durch sie im allgemeinen zu größerem Sehen erzogen worden. Auch haben sie ihn gelehrt, wie man eine Figur frei und kühn ins Bild stellt und ihn auf manchen kompositionellen Einfall gebracht. Indessen hat Tizian die römische Kunst hierin keineswegs nachgeahmt, sondern sich nur von ihr anregen lassen. Denn so wenig ihm daran lag, sich auf eigene Faust mit dem

[1]) **Auf dem großen Bilde „Amor und Psyches Ehe" im Palazzo del Te in Mantua.**

menschlichen Körper auseinanderzusetzen, so unbeirrt, sicher und original war er als Schöpfer des Bildganzen.

Spuren florentinisch-römischer Eindrücke finden sich schon früh. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts waren Leonardo und Fra Bartolommeo in Venedig gewesen. Jenem hat Giorgione mehr Verständnis entgegengebracht als Tizian. Vasari erzählt, Leonardos Hell-Dunkelmanier habe Giorgione so gefallen, daß er ihr mit großem Erfolge nacheiferte. Aber auch Leonardos kräftig-leichte, schwingende, durch und durch belebte Zeichnung hat auf Giorgione gewirkt, der hierfür wie sonst keiner in Venedig empfänglich war. So läßt sich der Jüngling der Fondocofresken mit der Maria auf Leonardos „Anna selbdritt" vergleichen[1], und auch über dem sitzenden Mädchen am Fondaco und über dem Jüngling des Giovanellibildes liegt ein Hauch von Leonardos Beweglichkeit; ich verweise auf die Federzeichnung einer männlichen Figur im Britischen Museum[2]). Tizian hat für diese Werte seiner ganzen Veranlagung nach kein Organ besessen; wohl aber konnte eine andere Seite der Kunst Leonardos, die physiognomischen Studien, seine Aufmerksamkeit fesseln, war es doch in dieser Beziehung mit der venezianischen Kunst besonders schwach bestellt. Wie darum Giorgione in seiner „Verspottung Christi" in der Kirche von S. Rocco und mit Leidenschaft Dürer in dem zu Venedig gemalten Bilde „Christus unter den Schriftgelehrten" in Leonardos Fußtapfen treten[3], so ist, wie ich glaube, auch Tizians „Zinsgroschen" nicht ohne das Abendmahl zu denken. Der Grundgedanke, der Gegensatz zwischen dem hellen, milden, vollen Gesichtsoval Christi und dem dunklen, scharfen Profil des Pharisäers ist derselbe, aus dem heraus Leonardo das Widerspiel seines Christus und Judas so eindringlich gestaltet; außerdem ist das Profil des Pharisäers dem des Judas im Schnitt ähnlich. Man muß sich dabei vergegenwärtigen, daß in der venezianischen Malerei von Hause aus die Neigung zu solchen Kontrasten nicht heimisch war, weder in physiognomischem noch in formalem Betracht. Dem weichen Gemüt der Venezianer lag es mehr, die Köpfe in Ausdruck und Form einander anzugleichen. Das Motiv des Christus und Judas hat Tizian später, im Emmausbild des Louvre ganz unzweideutig wiederholt, namentlich den zurückfahrenden Jünger dem Judas sehr ähnlich gebildet. Auch beim Abendmahl im Escorial (Kopie Brera) vom Jahre 1564 wird sich Tizian in Gedanken mit Leonardo auseinandergesetzt haben; er hat dessen Gruppeneinteilung im allgemeinen sich zu eigen gemacht, sie auf der rechten Seite freilich verschleiert, ferner für einige Bewegungen und Hände, welch letztere immer sein Schmerzenskind waren, sich dort beraten; im ganzen aber wäre es hier lohnender und für die Erkenntnis Tizians wichtiger, die Verschiedenheiten zu charakterisieren, die zwischen beiden Werken bestehen; doch gehört dies nicht zu unserer Aufgabe. Zieht man das Fazit, so muß man gestehen, daß Leonardo dem Tizian nicht viel gewesen ist. Das nimmt auch nicht wunder,

[1]) Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Pinder.

[2]) Abb. Seidlitz, Leonardo da Vinci, Berlin 1909 I, S. 131.

[3]) Vgl. L. Justi a. a. O. I, S. 291, Woelfflin, Die Kunst Albrecht Dürers 2. Aufl. S. 173/4. Auch Seidlitz (a. a. O. II, S. 9) bringt den „Zinsgroschen" mit dem „Abendmahl" in Verbindung.

denn das gefühlsmäßige Schaffen und derbe Pathos Tizians stehen zu dem ruhig beobachtenden, gar nicht pathetischen und allen Dingen auf den Grund gehenden Wesen Leonardos in einem Gegensatz, wie er schärfer kaum gedacht werden kann.

Auch von Fra Bartolommeo ist wenig in Tizians Bildern zu spüren. Crowe und Cavalcaselle fühlen sich beim Marcusbild in der Salute an ihn erinnert[1]). Doch kann es sich hierbei nur um allgemeine Eindrücke von Ernst und Größe handeln, die Tizian ihm etwa verdankt, und deren Niederschlag vielleicht in der auf das Einfache und auf klaren, wirkungsvollen Kontrast gerichteten Gruppierung sowie im Großlinigen der Konturen und Faltenzüge sichtbar wird; etwas wirklich Greifbares findet sich nicht. Dagegen scheint mir dies bei der „Assunta" der Fall. Oberkörper nebst Armbewegung und Kopfhaltung der Madonna gleichen der heiligen Anna auf Fra Bartolommeos unvollendetem Bilde in den Uffizien (jetzt in S. Marco, „die heilige Anna Selbdritt", 1512 datiert)[2]); namentlich die für einen Venezianer jener Jahre ungewöhnliche, bemerkenswert kühne Verkürzung der Arme weist auf ein florentinisches Vorbild; es mag darum sein, daß Tizian von dieser oder einer ähnlichen Figur Fra Bartolommeos auf irgendeine Weise Kunde erhalten hat. Ebenso dünkt mich die reiche Bewegung des Apostels, der auf dem Rande des Sarkophags sitzt, der Kontrast zwischen dem aufgestützten und dem ausgestreckten Bein und der Kontrapost des Oberkörpers und Unterkörpers florentinischen Ursprungs, ohne daß ich ein direktes Vorbild anzugeben wüßte.

Es sei gestattet, hier eine Beobachtung einzuschalten, die sich zwar nicht auf Tizians Verhältnis zur florentinisch-römischen Kunst bezieht, aber insofern zu unserem Thema gehört, als sie auch von einer Entlehnung Tizians berichtet; sie gewährt zugleich einen besonders guten Einblick in Tizians Arbeitsweise. Ich habe bereits einmal, bei der Eva des „Sündenfalls", von der Möglichkeit gesprochen, daß Tizian durch die gleichzeitige Plastik angeregt worden sei, für die auch in Venedig naturgemäß der menschliche Körper das Wichtigste war, und die der Malerei deshalb hierin voraus sein konnte. Die Apostelgruppe der „Assunta" unterstützt diese These. Ein Jahr, bevor Tizian das Bild begann, waren, wie urkundlich feststeht, die Bronzereliefs am Grabmal der Barbarigos vollendet, Himmelfahrt und Krönung der Madonna darstellend[3]). Bei dieser klaren Chronologie und dem engen zeitlichen Zusammenhang fällt es schwer, nicht an eine Abhängigkeit Tizians zu glauben. Denn den hauptsächlichen Kompositionsgedanken der Tizianschen Apostelgruppe, die Teilung in zwei Hälften, die, der Bildebene parallel, nach der Mitte drängen, wo ihre Bewegung sich sammelt und emporsteigt, enthält, in loser Form, bereits das eine Relief. Dazu kommt die Antithese der beiden Apostel in Rück- und Vorderansicht, im Gegensinne zwar und nicht so wirksam zugespitzt, aber doch deutlich

[1]) Vgl. Cr. u. Cav. Tizian, S. 123/4.

[2]) Abb. v. d. Gabelentz, Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance I, gegenüber S. 158.

[3]) Vgl. Planiscig, Venezianische Bildhauer, S. 210ff.; dort auch Abb. Von wem die Barbarigoreliefs herrühren, ist ungewiß.



genug. Schließlich ähneln sich einzelne Apostel, vor allem der dritte von rechts auf dem Relief und der dritte von links bei Tizian. Man vergleiche außerdem das Standmotiv der beiden Rückenfiguren, den erhobenen und im Ellbogen geknickten Arm des mittelsten Apostels auf beiden Darstellungen, welchem auch kompositionell dieselbe Aufgabe zufällt, ferner die Haltung der Arme und Hände des auf dem Sarkophag sitzenden mit jener des fünften Apostels von links auf dem Relief. Auffallend ist auch die Ähnlichkeit der Profilköpfe, die auf beiden Darstellungen überwiegen, mit den scharfen in Spitzbärten endigenden Silhouetten, ein Typ, den es vorher bei Tizian nicht gibt.

Bekanntlich befindet sich im Louvre eine Zeichnung Tizians, die man wohl mit Recht als Vorarbeit zur Apostelgruppe ansieht. Sie ist von der endgültigen Fassung sehr verschieden und dem Barbarigorelief ganz unähnlich. Es kommt einem hierbei in den Sinn, daß Tizian schon einmal so verfahren ist. Das Fresko in der Scuola del Santo zu Padua, „Antonius erweckt eine von ihrem Gatten getötete Frau", lehnt sich in der Komposition sowie in der Figur der am Boden liegenden Gattin an Carpaccios „Ölberg" in S. Giorgio degli Schiavoni an, worauf ich bereits früher hingewiesen habe[1]). Zu diesem Fresko gibt es ebenfalls eine Zeichnung, und auch sie weicht von der späteren Fassung ab, mehr noch als die eben erwähnte von der „Assunta". Beide Blätter sind für Tizian charakteristisch: der Nachdruck liegt nicht auf dem Studium der einzelnen Figur, vielmehr sind es Entwürfe, in denen Tizian seine Gesamtvorstellung festzuhalten sucht. Sie bekunden aufs herrlichste Tizians Kraft und sein stürmisches Temperament, zeigen aber nicht soviel formale Klarheit, daß sich die Ausführung im großen ohne weiteres daraus ableiten ließe. Wenn nun Tizian in beiden Fällen seine vorbereitenden Zeichnungen schließlich verworfen und Motive gewählt hat, denen schon andere feste Form gegeben hatten, so mag man hierin aufs neue einen Beweis dafür erblicken, daß ihm die Erfindung und präzise Darstellung der menschlichen Figur, namentlich der bewegten, Schwierigkeiten bereitet hat. Indem man dies ausspricht, braucht man nicht um Tizians Größe besorgt zu sein; die Apostelgruppe erhebt sich hoch über ihr Vorbild[2]).

Zu Beginn der 20er Jahre bemerkt man bei Tizian, wie auch sonst in Venedig, eine Sucht nach heftiger Bewegung[3]). Die Bekanntschaft mit der florentinisch-römischen Kunst mag sie hervorgerufen oder doch unterstützt haben. Es ist darum begreiflich, daß Michelangelos Karton der „Badenden Soldaten" die Venezianer interessierte. Der Karton ist schon frühzeitig in Venedig bekannt geworden.

[1]) Vgl. Hetzer, Monatsh. f. Kw. 1914, S. 317ff.

[2]) Auch Paoletti (L'Architettura e la sculptura del Rinascimento in Venezia. Venezia 1893 I, S. 269ff.) erwähnt die Ähnlichkeit, hält sie aber für so geringfügig, daß man daraus keine Schlüsse ziehen dürfe, die geeignet wären, Tizians Ruhm zu verkleinern. Hätten wir nur diesen einen Fall, so wäre Paolettis Zögern begreiflich; im Zusammenhang mit den übrigen Phänomenen nimmt sich die Sache doch anders aus.

[3]) So in den Stichen Domenico Campagnolas; in der Plastik bei den sog. Meistern der gesuchten Bewegung. Die Tänzerin im Louvre, die Planiscig (Venezianische Bildhauer, Abb. S. 291 Fig. 294) dem Paolo Savin zuschreibt, ist im Motiv, nicht im Charakter ein vollkommenes Gegenstück zu Tizians „Christophorus" (Fresko im Dogenpalast).

Abb. 12. Giulio Romano, Agamemnon und Hodios. (Ausschnitt). Appartamento di Troja.



Abb. 13. Giulio Romano, Cäsar läßt die Schriften seiner Feinde verbrennen. Pal. del Te.

Wir haben dafür einen untrüglichen, bisher übersehenen Beweis in dem schon öfter erwähnten, merkwürdigen Bilde Carpaccios „Die Marter der Zehntausend" (1515). Der Mann, welcher, in der Gabelung eines Baumstammes kniend, einen Märtyrer emporzieht, ist im Gegensinne die genaue Kopie des Soldaten, der sich auf dem Karton zum Wasser hinabbeugt (Abb. 9). Tizian hat im „Bacchanal" eine Figur aus dem Karton übernommen, nämlich den Jüngling hinter dem Mädchen, das die Schale emporhebt; es ist der Liegende, der auf der Grisaille in Holkham Hall ganz rechts erscheint. Darüber hinaus aber hat der Karton, wie ich glauben möchte, ohne es allerdings bündig beweisen zu können, auch in die Komposition des „Bacchanals" hineingespielt. Statt diese wie sonst aus der Bildfläche in stetem Hinblick auf die bindende und ordnende Kraft der Rahmenrichtungen und nach dem überkommenen Grundsatz der Massenantithese zu entwickeln, hat Tizian unter dem Eindruck Michelangelos versucht, Figuren und Gruppen frei im Raum und über die Fläche zu verteilen und die Bewegungen jeder einzelnen Figur unbekümmert um das Tun der anderen sich auswirken zu lassen. Das Ergebnis ist kein ganz glückliches. Indem Tizian sich dem ihm angeborenen Sinn für die Fläche und ihrer Gesetze entziehen wollte, geriet er auf schwankenden Boden; bei allen außerordentlichen Vorzügen entbehrt das „Bacchanal" in etwas der Festigkeit, Geschlossenheit und Übersichtlichkeit, die wir an Tizians Bildern bewundern. In dem Altarbild in Medole „Christus erscheint seiner Mutter" hat Tizian sich noch einmal eng an eine Gestalt Michelangelos gehalten; der Adam mit dem Kreuz ist dem Christus in S. Maria sopra Minerva nachgebildet[1]). Es ist immerhin bezeichnend, daß Tizian sich gerade ein ruhiges und vergleichsweise einfaches Werk Michelangelos zur Nachahmung ausersehen hat.

Den Bildern aus dem Anfang der 20er Jahre sieht man auch die Bekanntschaft mit Rafaels römischen Werken an; und zwar gilt dies von den Figuren wie von der Komposition. Waldmann hat die Madonna auf dem Altarbild der Familie Pesaro in der Frarikirche mit Rafaels „Mäßigung" auf dem Fresko „Weisheit, Stärke und Mäßigung" in der Stanza della Segnatura zusammengebracht[2]); ähnlicher ist sie, wie mir scheint, dem sitzenden Engel auf der rechten Hälfte der „Vier Sibyllen" in S. Maria della Pace. Von dorther mag Tizian auch den für Venedig neuen, fortan so beliebten Kompositionsgedanken, die Schräge, ganz im allgemeinen übernommen haben; freilich verwandelt er den steigenden und fallenden Springquell Rafaels in eine rauschende Kaskade. Der Apostel Petrus desselben Bildes ist von dem Manne angeregt, der auf der „Schule von Athen" im Vordergrunde sitzend, sich an einen Steinblock lehnt. Die Körperhaltung ist verwandt, dazu die Art, wie die Schulter mit dem Kopf zusammentrifft, und wie Schulter und Arm sich runden. Besonders auf dies letztere ist Gewicht zu legen; die in sich zurückkehrende Rundung und der daraus sich ergebende plastische Reichtum sind für Rafael typisch, dagegen aus Tizians eigener Entwicklung nicht zu erklären; Tizians Natur

[1]) Hierauf hat mich Herr Prof. Fischel aufmerksam gemacht.

[2]) Waldmann a. a. O.

strebt vielmehr danach, die Körper auszubreiten und durch offene Silhouette mit der umgebenden Fläche zu verbinden; auch hier ist sein Petrus weniger plastisch isoliert, als Rafaels Figur.

Waldmann hat ferner bei der Veroneser „Himmelfahrt" Tizians an die „Madonna von Foligno" erinnert; schon früher war diese von Phillips[1]) als das Vorbild der Madonna in Ancona bezeichnet worden. Obschon in beiden Fällen von einer genauen Übereinstimmung nicht gesprochen werden kann, wird man doch den beiden Forschern zustimmen, denn der kubische Gehalt, der Kontrapost, dazu bei der Veroneser Madonna der große Schwung der geschlossenen Silhouette und die geschmeidige Bewegung haben nicht in Tizians Wesen und in der venezianischen Malerei ihren Ursprung, ebensowenig in Tizians Beschäftigung mit der Antike. Zudem ist auch die Apostelgruppe der Veroneser Assunta durch Rafael beeinflußt; der Apostel, welcher sich über den Sarkophag beugt und hineinsieht, gleicht dem Alten, der dasselbe auf dem Fresko der Stanza della Segnatura „Fund antiker Schriften" tut. Von diesem Anhaltspunkt aus kann man weitergehen und sagen, daß im Gegensinne und in großen Zügen auch die Verteilung und Bewegung der Massen und der große Kontrast der Blickrichtungen dem Fresko Rafaels nachgebildet sind. Vergleicht man diese Apostelgruppe mit derjenigen der „Assunta", so wird klar, in welcher Hinsicht hier und im allgemeinen außer dem Motivischen Rafael auf Tizian gewirkt hat: er hat ihn gefördert in der Kunst des Zusammenfassens und Kontrastierens, und ihn gelehrt, wie man trotz geringeren Aufwandes die Bildkraft und den Wirkungsbereich der einzelnen Figur erhöht; mit einem Wort, Tizian verdankt es zum Teil Rafael, wenn seine Form größer wird, sich klärt und beruhigt.

Sehr viel später hat sich Tizian bei zwei Bildern in ganz freier Weise von der „Transfiguration", die er in Rom gesehen haben kann, leiten lassen; bei der „Verklärung Christi" (Venedig, S. Salvatore), wo ähnlich wie beim „Abendmahl", schon der gleiche Gegenstand den Gedanken an den berühmten Vorläufer nahelegte, dann beim Pfingstbild (Venedig, S. Maria della Salute), das sich in der Anlage an die untere Hälfte der „Transfiguration" anlehnt. Zur „Verklärung" ist ein Kommentar überflüssig, über das Pfingstbild dagegen sind einige Worte am Platze. Was mich hier, ungeachtet aller Unterschiede an das Bild Rafaels erinnert, ist die Disposition, die Tizian keineswegs geläufige Art, einen Teil der Hauptfiguren in den zweiten Plan zurückzuschieben, die hellbeleuchtete Rückenfigur im Vordergrunde, die in beiden Bildern ungefähr an derselben Stelle kniet und die gleiche Richtung angibt, die korrespondierende auf der linken Seite mit ihrer schräg nach oben führenden Bewegung. Überdies ähnelt Maria in ihrem Kontrapost dem Jünger, der sich bei Rafael an dem entsprechenden Platze befindet. Bezeichnenderweise ist bei Tizian die Gruppe dichter, wandartig geschlossen, und die Distanz zwischen den beiden Plänen verringert; die flächenhafte Vorstellung verleugnet sich nicht.

Die bisher zur Sprache gebrachten Anregungen und Entlehnungen sollen nicht unterschätzt werden; sie tragen dazu bei, unsere Kenntnis von Tizians

[1]) Vgl. Phillips, The earlier Work of Titian, London 1906, S. 84.

Schaffensart zu bereichern. Allein sie drängen sich nicht auf; die einzelnen Motive sind zwar mitunter nicht sonderlich verändert, aber sie gehen in dem Gesamteindruck des Bildes auf, werden so stark von Tizians Pathos übertönt, daß sie nur sieht, wer, einmal aufmerksam geworden, danach sucht. Anders verhält es sich mit einer Gruppe von Bildern aus dem Anfang der 40er Jahre; hier liegt das römische Element offen zutage und ist auch von jeher hervorgehoben worden. Man hat dabei, ohne bestimmte Angaben zu machen, auf Michelangelo als das Vorbild hingewiesen. Da nun jene Bilder der Reise Tizians nach Rom vorangehen, also nicht römische Erlebnisse spiegeln können, so müßte man annehmen, daß Tizian sich um diese Zeit mit Zeichnungen und Stichen nach Michelangelo besonders beschäftigt habe; obschon einer solchen Annahme an und für sich nichts entgegen steht, führt sie doch nicht auf den richtigen Weg. Vielmehr erklärt sich das plötzliche Anschwellen des römischen Einflusses auf eine andere, sehr natürliche Weise. Wir haben schon im vorigen Abschnitt darauf hingewiesen, daß Giulio Romano, welcher seit der Mitte der 20er Jahre in Mantua lebte, Tizian die Bekanntschaft mit antiken Formen vermittelt haben kann. Seine großen Freskenzyklen sind es auch gewesen, vor denen Tizian, der öfters in Mantua weilte, sich zum erstenmal der römischen Manier in all ihren Dimensionen gegenüber sah. Es ist begreiflich, daß er hiervon anders getroffen wurde, als von Stichen und Zeichnungen und vielleicht von vereinzelten Tafelbildern, die er bis dahin kennen gelernt hatte[1]). Im Jahre 1536 begann Tizian mit den — jetzt verschollenen — Imperatorenporträts für einen Saal des Castello di Corte; im gleichen Saal malte Giulio Historien, worin Vorgänge aus dem Leben dieser Kaiser dargestellt waren. Sie sind 1630 beim Sacco di Mantova zugrunde gegangen. Es scheint, daß erst um diese Zeit Tizian mit Giulios Kunst näher bekannt wurde; denn in den Bildern aus der ersten Hälfte der 30er Jahre ist eine Wirkung noch nicht zu spüren, gleich nach 1536 tritt sie ein.

Wiederum sind es einzelne Figuren mit komplizierten und den Venezianern noch nicht geläufigen Bewegungen, insbesondere Verkürzungen. Darüber hinaus aber hat Giulios Auffassung des menschlichen Körpers überhaupt, sein Schwung, seine sicher und frei disponierende Komposition entschiedenen Eindruck auf Tizian gemacht. Das erstemal begegnen wir Giulio in Tizians sogenannter „Schlacht von Cadore“. Dieses bei dem Brande des Dogenpalastes 1577 vernichtete, nur in einem Stiche Fontanas und in einer Teilkopie (Uffizien) erhaltene Bild war Tizian seit 1513 zu malen verpflichtet gewesen, hatte die Arbeit aber alsbald liegen lassen und erst nach sehr energischen Drohungen 1537 endlich wieder aufgenommen[2]).

Die Gesamtordnung ist typisch für Tizian und seine Verwurzelung im venezianischen Boden; zwei an die seitlichen Bildränder fest angeschlossene dichte Figurenmassen mit einer Zäsur in der Bildmitte, die Bildfläche betont, die

[1]) Über das Vorhandensein Rafaelscher Bilder in Venedig vgl. Marc Anton Michiel (Ausg. Wiener Quellenschriften N. F. 1. Bd), S. 96, 98, 104, 114.

[2]) Vgl. Hadeln, Ridolfi I, S. 165 Anm. 2.

Bewegung der einzelnen Figuren dem Zuge der Gruppen untergeordnet; nichts von dem freien Getümmel der „Konstantinsschlacht" Rafaels. Auch die von rechts gegen die Brücke antrabenden Reiter geben sich nicht römisch. Links im Vordergrunde aber unterscheidet man den Reiter, der, von einer feindlichen Lanze in die Seite getroffen, hintenüber sinkt, sofort von den übrigen Kämpfern; er überragt sie durch seinen gewaltigen Körper, und seine große Geste sticht spürbar ab von der einfachen Sachlichkeit ihrer Bewegungen. Fast ist man versucht zu sagen, die Figur füge sich nicht völlig ins Ganze[1]). Zu diesem Reiter nun ist Tizian durch eine Figur aus Giulios Sala dei Giganti angeregt worden[2]) (Abb. 10). Identisch im Gegensinne ist die in die Tiefe führende Lage des Körpers, dazu der grätschige nur ein Bein zeigende Sitz, wodurch die Körperschräge ihre schlagend einheitliche Vehemenz erhält; ferner die kolossal modellierte Wölbung des Torsos. Nie zuvor hat Tizian einen Körper so ausgesprochen plastisch aufgefaßt und zusammengehalten. Nicht in Übereinstimmung mit Giulios Figur sind Kopf- und Armhaltung, vielmehr zeigt sich hier große Ähnlichkeit mit einem Sklaven Michelangelos an der sixtinischen Decke (zur Linken der erythräischen Sibylle). Allein es ist ebensogut möglich, daß Tizian auch mit diesem Motiv durch Giulio bekannt wurde, der ja seinerseits nicht ohne Michelangelo zu denken ist, und sicherlich Zeichnungen nach dessen Werken besessen hat. So erfahren wir durch Vasari, daß Giulio vom „Jüngsten Gericht" alsbald nach der Fertigstellung Zeichnungen aus Rom zugesandt erhielt[3]). Wie dem auch sei, als Ganzes enthält Tizians Reiter, wovon man sich durch genaues Vergleichen überzeugen mag, das Römische nicht in der vergeistigten Prägung Michelangelos, sondern in der gröberen und derberen Giulios. Dies für uns Wesentliche wird in dem Folgenden immer mehr zutage treten. Auch die ganz vorn am Boden liegende nackte Gestalt trägt mit ihrem „Scorto" römischen Charakter. Es besteht eine freilich nicht ins einzelne gehende Verwandtschaft mit dem vom Wagen stürzenden Krieger auf Giulios „Fuga di Merione" (Palazzo ducale, Appartamento di Troja)[4]).

Im Jahre 1542 bestellten die Brüder der Kongregation des Corpus Domini in Urbino eine Prozessionsfahne bei Tizian, die dieser 1544 vollendete[5]). Das eine Bild dieser Fahne zeigt die Auferstehung Christi. Von den darauf dargestellten Figuren ist der linke, dem Beschauer den Rücken zukehrende Wächter eine annähernd genaue Wiedergabe des Kriegers, der auf Giulios „Diomedes im Kampf mit Idäus und Phegäus" (Appartamento di Troja) gegen das ansprengende Viergespann mit erhobenem Schild sich verteidigt (Abb. 11). Der Zusammenhang ist so einleuchtend, die Abweichungen so gering, daß ein ausführlicher Ver-

---

[1]) Ich wage nicht zu entscheiden, ob Tizian, als er nach so langer Zeit an das Bild wieder heranging, geschont hat, was möglicherweise schon da stand.

[2]) Die Fresken der Sala dei Giganti sind aus den Jahren 1532—34 (vgl. Vasari V, S. 544 Anm. 1).

[3]) Vgl. Vasari V, S. 553.

[4]) Das Appartamento di Troja ist 1536 vollendet. Vgl. Thieme-Becker, Allg. Lexikon usw. Bd. XIV, S. 215ff.

[5]) Vgl. Gronau a. a. O. S. 297 u. Repertorium. XXV, S. 443.



Abb. 14. Giulio Romano, Diomedes von Pandaros verwundet. Appartamento di Troja.



Abb. 15. Giulio Romano, Wandbild in der Sala dei Giganti. Pal. del Te.

gleich überflüssig ist. Auch der Auferstandene geht auf Giulio zurück, nicht auf ein Gemälde, sondern auf die Christusstatue, welche das Grabmal des Grafen Castiglione in S. Maria delle Grazie krönt[1]), und die ihrerseits Fra Bartolommeos auferstandenem Christus aus dem Jahre 1517 (Florenz, Pitti) nahesteht. Auch hier hat Tizian das Vorbild übernommen, ohne viel daran zu ändern. Ich will nicht verschweigen, daß mir beim Betrachten dieses Bildes und des dazugehörigen „Abendmahls" immer lebhafte Zweifel aufsteigen, ob sie als eigenhändig anzusehen seien. Die „Auferstehung" wirkt seltsam unorganisch, zusammengeflickt, und die Bäume links auf dem Abhang sind für die reife Zeit Tizians sehr kümmerlich. Allein, da das Bild urkundlich gesichert ist, so muß es in Tizians Werkstatt, unter seiner Aufsicht und nach seinen Angaben entstanden sein; mehr brauchen wir für unser Thema nicht zu wissen. Man könnte daraus höchstens schließen, daß Tizians Interesse an Giulio soweit ging, daß er genaue Zeichnungen nach dessen Figuren verfertigte, welche alsdann in seiner Werkstatt den Schülern als Vorlage dienten, und gerade in dem Umstand, daß Giulios Figuren hier sklavischer nachgebildet sind, als es sonst der Fall ist, könnte man einen Beweis für Schülerarbeit erblicken. Auf einem unzweifelhaft eigenhändigen Bild, dem „Ecce homo" in Wien (datiert 1543), erscheint die Figur des Wächters noch einmal, stärker verändert, aber ihre Herkunft von Giulio bleibt unverkennbar.

Die Dornenkrönung im Louvre, nicht sicher datiert, von Crowe und Cavalcaselle an das Ende der 50er Jahre, von Gronau[2]) mit viel mehr Wahrscheinlichkeit in die zweite Hälfte der 40er Jahre versetzt, möge als nächstes Bild für Giulios Romanos Einfluß zeugen. Der Scherge, der rechts mit hoch erhobenen Armen den Stab gegen Christi Haupt führt, schließt sich im einzelnen wie in der Wucht der Geste eng an den Agamemnon an, der gegen Hodios mit der Lanze ausholt (Appartamento di Troja (Abb. 12). Von den übrigen Figuren gibt keine ein Motiv Giulios genau wieder, in allen aber spürt man sein Vorbild. Der rechts auf den Stufen Kniende erinnert an die Rückenfigur auf Giulios „Caesar läßt die Schriften seiner Feinde verbrennen"[3]) (Abb. 13), wenn auch die Bewegung mehr in die Fläche gebracht ist. Bei dem Schergen links ist schon das energische Schreiten in das Bild hinein, und der daraus entstehende Kontrast zu dem Schergen rechts ein Gedanke, aus dem Giulio im Appartemento di Troja fortwährend seine kräftigen und lebhaften Effekte zieht. Aber auch die Stellung der Beine im besonderen, dazu Einzelheiten, wie die Falten der Beinkleider und das in Wellenlinien sich blähende Gewand haben ihre Parallelen bei Giulio. Ich verweise auf den Krieger ganz links auf dem Fresko „Diomedes tötet den Idäus und Phegäus", ferner auf den Rosselenker in der „Fuga di Merione".

Wenn nun auch die „Dornenkrönung" im einzelnen sich weniger genau an Giulio hält, als die zuvor erwähnten Bilder, so ist sie doch im ganzen mehr von seinem Geiste erfüllt. Während Tizian bisher römische Figuren mit solchen vereinigte, die einfacher, venezianischer sich gaben, sind hier alle Figuren gleich-

[1]) Vgl. D'Arco, Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano, Mantua 1842, S. 67.
[2]) Vgl. Gronau a. a. O. S. 283.
[3]) Palazzo del Te, Camera dei Cesari; vgl. D'Arco a. a. O. S. 71.

mäßig römisch bewegt, plastisch empfunden und reich modelliert. Was die Gesamtanordnung anlangt, so entsprach es, wie ich schon öfters und zuletzt beim „Bacchanal" hervorgehoben habe, den venezianischen Gewohnheiten Tizians, das Bild als ein ornamentales Zusammenspiel von Linien und Flächen aufzufassen, dem die Figuren sich einzuordnen hatten. Hier aber müht er sich, die Komposition im römischen Sinne aus frei bewegten Körpern und Massen aufzubauen. Freilich ließ sich das venezianische Empfinden nicht leicht verdrängen, und so geht es ohne lineare Bindungen und Blickführungen nicht ab. So wagt Tizian nicht, mit den Füßen Christi die Stufenkanten zu überschneiden und verbindet in rein ornamentaler Weise durch die Degenscheide des knienden Schergen die rechte untere Bildecke mit dem Zentrum.

Am stärksten jedoch offenbart sich die Einwirkung Giulios in den drei Deckenbildern, die Tizian für S. Spirito malte, und die sich jetzt in der Sakristei von S. Maria della Salute befinden[1]). Wieder seien zunächst die einzelnen Figuren betrachtet, die das Studium Giulios verraten. Auf dem Gemälde „Kain erschlägt Abel" ist das Bewegungsmotiv Abels dem vom Pferde stürzenden Krieger auf Giulios „Diomedes von Pandaros verwundet" (Abb. 14) nachgebildet, nicht genau, aber in wichtigen Zügen wie der allgemeinen Richtung des Sturzes, dem Verschwinden des linken Beines. Auch einer Figur in der Sala dei Giganti ist der Abel verwandt (Abb. 15). Ebenso läßt auf dem „Opfer Abrahams" die Gestalt Abrahams an Giulios „Hodios" aus dem Fresko „Agamemnon tötet Hodios" denken (Abb. 12); auch an den Krieger links im „Kampf um die Leiche des Patroklus" wird man erinnert. Man vergleiche die Stellung der Beine, das mit dem Knie vordrängende rechte, das zurückgestemmte linke, die Drehung des Oberkörpers und die Haltung der Arme, schließlich die Verve des linken Konturs. Der Engel auf Tizians Bild wiederholt das Motiv eines Giulioschen Putto in einer Lünette der Sala di Fetonte im Palazzo del Te (Abb. 17). Bei den übrigen Figuren dieser drei Gemälde kann ich bestimmte Vorbilder nicht nachweisen, römisch gedacht und Giulio verwandt sind sie alle in der plastischen Energie und der Wucht der Verkürzungen, angefangen vom Isaak bis zum David, den man mit dem Krieger ganz links auf dem Fresko „Diomedes tötet Idäus" vergleichen mag, und dem Kain, dessen Bein- und Armhaltung sich öfters bei den Deckenfiguren der Sala di Psiche findet (Abb. 18). Von Einzelheiten ist das Gewand Abrahams zu nennen; der flatternde Bausch unterscheidet sich in der plastisch-räumlichen Behandlung merklich von der sonstigen Gepflogenheit Tizians, in den Gewändern die linearen flächenverbindenden Werte der Falten und Konturen zu betonen.

Aber auch hier spricht wie in der „Dornenkrönung" das Ganze vernehmlicher als das Einzelne. Im Sinne Giulios ist der kolossale Maßstab und die Größe der Geste; in seinem Sinne die Ansicht di sotto in su, der schmale Boden, der großartige Himmel, vor dem die Figuren prachtvoll sich entfalten; in seinem Sinne schließlich, daß die drei Bilder aus den Bewegungen völlig freier Körper

[1]) Vgl. Vasari, VII, S. 446. Sie waren ursprünglich im Jahre 1541 Vasari übertragen worden, der sie aber wegen seiner Abreise nicht ausführen konnte.



Abb. 16. Giulio Romano, Bacchus und Ariadne. Sala di Psiche.

entstehen, daß auf planimetrische Grundmotive, wie sie etwa die „Assunta" noch hat, ganz und auf lineare Bindungen in weitem Maße verzichtet worden ist. Was in der „Dornenkrönung" versucht war, ist hier vollkommen geraten[1]). Soweit Tizian zum Römer werden konnte, ist es hier geschehen; daß er trotzdem Venezianer blieb, versteht sich von selbst. Unrömisch ist es, wenn Rauch und Wolken neben den menschlichen Körpern Bildwert erhalten, unrömisch, wenn die Armbewegung Kains von dem Rauch des Opferfeuers wiederholt wird oder seine Keule dem oberen Bildrand parallel geht.

Die soeben vorgeführte Bildergruppe bezeichnet den Höhepunkt in Tizians Beziehungen zur römischen Kunst. Im letzten Drittel seines Lebens kehrte er, wie ich schon mehrmals betont habe, in Bildanordnung und Figurenstil zu dem einfacheren, in der Tradition begründeten venezianischen Wesen zurück, nicht ohne allerdings aus der Berührung mit der römischen Form an Größe, Freiheit und Reichtum gewonnen zu haben. Bemerkenswert ist es, daß Tizian, der sich nach allem, was wir an uns haben vorbeiziehen sehen, vor Entlehnungen nie gescheut hat, und dem die Werke eines Malers zweiten Ranges — denn einen anderen Namen verdient Giulio Romano nicht — einen so lebhaften Eindruck gemacht haben, von seinem Aufenthalt in Rom so gut wie nichts heimgebracht hat, daß sich in seinen Bildern weder vom „Jüngsten Gericht", noch von der Sixtinischen Decke oder von den Stanzen ein Niederschlag findet. Tizian fühlte sich offenbar zu alt — er zählte 68 Jahre — um sich mit der unermeßlichen Fülle des Neuen ernstlich einzulassen; er war immerhin 10 Jahre jünger gewesen, als er Giulios Fresken kennen gelernt hatte. Doch möchte ich in aller Vorsicht noch auf ein zweites Moment hindeuten. So wenig Giulio an den Genius Tizians heranreicht, es mag diesem in mancher Hinsicht leichter gewesen sein, zu jenem einen Zugang zu finden und an ihn anzuknüpfen, als an die beiden Großen in Rom. Das Unkomplizierte, Robuste, etwas Laute, das Dekorativ-Prächtige in den Malereien Giulios muß Tizian näher gelegen haben, als die gleich einer Kugel selig in sich ruhende Kunst Rafaels und als Michelangelos abwehrende, keusche Geistigkeit. Und auch im Formalen wird Giulio Tizian verständlicher gewesen sein, da florentinisch-römische Schulung und intensives Studium der Antike sich bei ihm zu einer Richtung vereinigten, die Tizians Vorstellungswelt nicht so fern lag, wie namentlich Michelangelos aus reinstem toskanischen Geiste geborenes plastisches Denken.

Neben den schon namhaft gemachten Fällen, wo Tizian antike Formen möglicherweise aus Bildern Giulios übernommen hat, begegnet man diesem sporadisch noch zweimal in der späten Zeit. In dem Deckengemälde der Libreria „Die Weisheit" ist die auf den Wolken thronende weibliche Gestalt in ähnlicher Weise in die Fläche gesetzt, wie in einer Lünette der Sala di Psiche der Merkur, der die Ächtung der Psyche verkündet. Hinzu kommt eine entfernte Verwandtschaft der Körperhaltung. Das andere Mal ist es Tizians letztes Bild, die „Pietà". Die für Venedig und Tizian ganz ungewöhnliche Anordnung, die aus der Gruppe ein rechtwinkliges Dreieck macht, dessen eine Kathete die untere Rahmen-

[1]) Womit nicht gesagt sein soll, daß die Bilder für S. Spirito später seien als die Dornenkrönung.

kante bildet, findet sich in Giulios „Bacchus und Ariadne" (Sala di Psiche) wieder (Abb. 16). Das Gleichgewicht, bei dieser Gruppierung notwendigerweise gestört, wird beide Male durch einen Putto rechts oben hergestellt. Im einzelnen bestehen natürlich nicht die mindesten Beziehungen; wohl aber gleicht die Magdalena genau Giulios Juno auf dem „Parisurteil" (Appartamento di Troja) (Abb. 19). Nur ist hierzu wiederum zu bemerken, daß beiden Figuren ein antikes Motiv zugrunde liegt, welches dem des „Borghesischen Fechters", der damals freilich noch unbekannt war, nahezu entspricht.

Außer von den drei großen Mächten, mit denen wir uns hier beschäftigt haben, sind Tizian hin und wieder auch noch von anderer Seite Anregungen gekommen. So haben Waldmann und von der Bercken-Mayer mit Recht darauf hingewiesen, daß in einigen Spätwerken Tizians sich Anklänge an Tintoretto finden[1]). Auch eine Komposition Parmigianinos hat Tizian einmal verwertet. Das Londoner Bild „Die Madonna mit der hl. Katherina und dem kleinen Johannes" ist in der Gruppe der Maria und der Katherina von Parmigianinos „Madonna der hl. Margherita" abhängig[2]). Parmigianinos Gemälde war 1529 in S. Margherita in Bologna schon aufgestellt; dort kann es Tizian gesehen haben, als er 1530 in Bologna weilte. In frischer Erinnerung daran mag er bald darauf sein Bild gemalt haben. Von Parmigianinos preziöser Art, die ihm ganz wesensfremd sein mußte, ist Tizian freilich unberührt geblieben. Auf seiner Madonna ruht vielmehr der Abglanz antiker Größe und Naivität.

Vollständigkeit ist in Untersuchungen, wie der vorliegenden, schwer zu erreichen. Es ist immer möglich, daß mir Manches, vielleicht sogar Wichtiges entgangen ist. Indessen wird, so hoffe ich wenigstens, auch das hier ausgebreitete Material genügen, bedeutende Züge im Charakter der Tizianschen Kunst in ein helleres Licht zu stellen.

[1]) Vgl. Waldmann, Tizian, Berlin Propyläenverlag 1923, S. 162ff. und von der Bercken-Mayer, Jacopo Tintoretto, München, Piper 1923, I, S. 98.

[2]) Vgl. L. Fröhlich-Bum, Parmigianino und der Manierismus, Wien 1921, Taf. 12.



Abb. 17. Giulio Romano, Lunette (Ausschnitt) in der Sala di Fetonte, Pal. del Te.



Abb. 18. Giulio Romano, Ausschnitt aus dem soffitto der Sala di Psiche, Pal. del Tc.



Abb. 19. Giulio Romano, Juno (Ausschnitt). Appartamento di Troja.

ZWEI NEUE MADONNEN VON BRONZINO

Von VICTOR LASAREFF-MOSKAU

Mit 2 Abbildungen auf Tafel 106

Für den Bronzino-Kenner ist die Vorstellung von den in Rußland befindlichen Werken dieses Meisters gewöhnlich mit zwei Frauenbildnissen in der Ermitage zu Petersburg (Nr. 124 und 125) eng verknüpft[1]). Voß schreibt ihm ebenfalls das berühmte Bild „Apollo und Marsyas" in derselben Sammlung zu[2]). In Wirklichkeit aber rührt keines der genannten Werke von der Hand des Bronzino selbst her: beide Frauenbildnisse gehören seiner Schule an (Alessandro Allori?), das Bild „Apollo und Marsyas" aber entstand zweifellos im Kreise des Correggio[3]). Deshalb bleibt demjenigen, der in Rußland Originalwerke Bronzinos kennen zu lernen wünscht, nichts anderes übrig, als in den Privatsammlungen Umschau zu halten, wo tatsächlich wahre Meisterstücke dieses Künstlers vorhanden sind. Vor allem fesseln uns hier zwei Madonnenbilder, die in die Blütezeit des Bronzinoschen Schaffens gehören.

Das eine derselben befindet sich im Schlosse zu Pawlowsk unweit von Petersburg[4]) (Abb. 1). Darauf bilden die Madonna, Christus und Johannes der Täufer eine künstliche Dreieckskomposition. Maria sitzt in einer äußerst unbequemen Pose auf dem Boden[5]); ihr edles Antlitz ist dem Täufer zugewandt,

[1]) So der Somoffsche Katalog vom Jahre 1909 und Schulze, Die Werke Angelo Bronzinos. Straßburg 1911, S. XXVI. Schaeffer (Das florentiner Bildnis, München 1904, S. 182) schreibt ebenfalls eins dieser Bildnisse dem Bronzino zu (Nr. 124).

[2]) Voß, Über einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. XXXIV, S. 311. Vgl. Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. Berlin 1920, B. I, S. 208—209.

[3]) Schon der Liphartsche Katalog vom Jahre 1912 schreibt das weibliche Porträt mit der Orgel (Nr. 124) Alessandro Allori zu, womit A. Venturi vollständig einverstanden ist. Das andere weibliche Bildnis (Nr. 125) hat infolge der Retuschen ernstlich gelitten. Waagen schreibt es Bronzino zu, unserer Ansicht nach aber entstammt das genannte Werk der Schule dieses Meisters. Uns ist es besonders angenehm hervorheben zu können, daß auch Herr von Liphart augenblicklich dieser Ansicht ist. Daß „Apollo und Marsyas" zum Kreise des Correggio gehört, darauf hat bereits der Somoffsche Katalog aufmerksam gemacht. Adolfo Venturi will in diesem die Kopie eines untergegangenen Correggio sehen. Mündler schreibt dieses Bild Rosso zu, L. Venturi-Lanfranco, Frizzoni-Gandini del Grano, Bode-Salviati, Cook-Leonbruno, Berenson, Harck und Liphart-Parmigianino. Unserer Meinung nach stellt der Liphartsche Katalog die richtigste Attribution auf, indem er „Apollo und Marsyas" „einem unbekannten Künstler der Parmeser Schule aus dem 16. Jahrhundert" zuschreibt. Zu dessen Gunsten sprechen die Proportionen des Gesichts des Apollo, in der Szene der Bestrafung des Königs Midas durch die Eselohren. Eine so weite Augenstellung trifft man bloß in den Arbeiten des Correggio an (Putti in S. Paolo, Parma); an letzteren erinnert ebenfalls die Ausführung des rechten Fußes des Apollo (vgl. den Fuß des Johannes auf der Dresdener Madonna mit dem hl. Georg). Das Kolorit des Bildes, ebenso wie dessen Auffassung und die Typen (besonders Minerva) weisen ebenfalls auf die Parmeser Schule hin und haben absolut nichts Gemeinsames mit den Florentiner Formen.

[4]) Holz, 0,991 × 0,796. Im allgemeinen ist das Bild gut erhalten, doch sind ernste Übermalungen vorhanden (besonders an der unteren Hälfte). Im Bilderverzeichnis des Schlosses Pawlowsk aus dem Jahre 1848 wird unsere Madonna bereits erwähnt. Vgl. „Tresor d'Art en Russie" 1903, S. 410. Das Bild ist von N. Utkin gestochen worden. S. D. Rowinsky. Lex. russ. Stecher. B. II, S. 1057 (russ.).

[5]). Das Motiv des Sitzens ist nicht ganz klar.



die Linke hält eine Kirsche, welche der kleine Jesus mit seinen Fingerchen umklammert, die Rechte berührt dessen Brust und faßt gleichzeitig den Zipfel des Kopftuches. Links von der Madonna befindet sich das Christuskind; sein rechtes Füßchen ruht auf dem Knie der Maria, während das linke energisch nach vorn gestreckt ist. Mit einer impulsiven Gebärde greift seine rechte Hand nach dem Kreuze, als wolle er es dem Täufer entreißen. Mit dieser sorglosen und unmittelbaren Bewegung des Kindes kontrastiert in gelungener Weise der konzentrierte Gesichtsausdruck der Madonna. Eine dunkle Vorahnung äußert sich in dem nachdenklichen Blicke ihrer tiefen Augen. Dieses Spiel mit dem Kreuze erheitert nicht Maria, sondern erweckt in ihr eher unbestimmte Sorgen um das Schicksal ihres Sohnes.

Einen vollständigen Gegensatz zu Maria bildet der kleine Johannes, auf dessen Pausbacken sich keinerlei Spuren einer seelischen Erregung widerspiegeln. Kniend vor der Madonna, stützt er sich mit dem rechten Fuße auf eine mit einem Felle bedeckte Anhöhe. Hinter ihm ruht ein Lämmchen. Mit der rechten Hand faßt der Täufer dessen Ohr, seine Linke hält das Kreuz, welches ihm das Jesuskind zu entreißen versucht. Hier stoßen wir auf den inhaltlichen Mittelpunkt des Bildes: zum Kreuze streben die Körper des Täufers und des Jesusknaben, auf das Kreuz ist der gedankenvolle Blick der Maria gerichtet. Das Kolorit des Bildes kann nicht als angenehm bezeichnet werden; das rosafarbene Kleid der Madonna, der scharfblaue Mantel, der dunkelgrüne Hintergrund, das grauweiße Lämmchen, das braune Fell — all diesen Tönen, die eine charakteristisch-florentinische, kalte und unfreundliche Farbenskala bilden, fehlt es an harmonischer Einheit. Dieses Kolorit, ebenso wie die ausgesprochene plastische Darstellung der Gestalten, beseitigen jeden Zweifel in bezug auf die Zugehörigkeit unserer Madonna zur Florentiner Schule. Die weitere Stilanalyse dieses Bildes beweist unumstößlich die Autorschaft Bronzinos.

Selbst das Sujet weist direkt auf diesen Meister hin. Das signierte Madonnenbild des Bronzino in der Sammlung Faudel-Phillips, Balls Park, Hertford[1]) enthält eine analoge Episode mit dem Kreuze. Während jedoch auf unserem Bilde der Jesusknabe es bloß versucht, dem Johannes das Kreuz zu entreißen, hat er es schon auf der Hertforder Madonna fest ergriffen. Mit seinem linken Händchen hält der Gottessohn sein zukünftiges Marterwerkzeug und schaut träumerisch darauf, als sehe er das kommende Leiden voraus. In dieser Hinsicht unterscheidet sich jener Jesusknabe von dem unsrigen, der keinerlei komplizierte Gemütsbewegungen kennt. Dafür aber sind die beiden Marien in psychologischer Hinsicht voneinander wenig verschieden; in dem einen, wie in dem anderen Falle drückt das Gesicht der Madonna eine gespannte Unruhe um das Schicksal ihres göttlichen Kindes aus. Diesen ernsten Einschlag, der das sorglose Spiel mit dem Kreuze umdüstert, haben beide Bilder gemein und dieser verwandtschaftliche Zug ist es auch, welcher unwiderruflich die Zugehörigkeit der beiden Madonnenbilder an ein und denselben Meister feststellt.

[1]) S. den Aufsatz von C. Phillips „An unknown Bronzino". Burlington Magazine XXVI, 1914, S. 3.

Nicht nur das Sujet der Madonna von Pawlowsk weist auf Bronzino hin, mehr noch der allgemeine formale Aufbau. Besonders typisch für diesen Künstler sind folgende Eigenschaften, durch die sich alle seine Originalwerke auszeichnen: die energische, kräftige Modellierung des nackten Körpers, ebenso wie das kalte harte Kolorit. Das Gesicht der Maria weist auffallende Ähnlichkeit mit dem der Wiener Madonna und dem der Muttergottes aus der Budapester „Geburt Christi" auf. Die Stellung der Füße des Täufers erinnert ein wenig an die Bewegung des Jesusknaben auf dem Bilde der Sammlung Faudel Phillips. Die rechte Hand der Maria wiederholt sich fast buchstäblich auf dem Londoner Venusbilde (die Hand Amors), wo auch eine dem Gotteskinde analoge Erscheinung anzutreffen ist (der blumenstreuende Putto). Diese letzte Analogie fällt besonders in die Augen und bildet zudem einen triftigen Anhaltspunkt für die Datierung unserer Madonna. Die Londoner Venus entstand in der Mitte der vierziger Jahre[1]), als in dem Schaffen Bronzinos jener Hang zur utriert-plastischen Modellierung bemerkbar wurde, welcher dann in den spätesten Arbeiten dieses Meisters seinen Höhepunkt erreichte. In der Madonna von Pawlowsk beginnt diese Tendenz sich erst zu äußern und deshalb, ebenso auch wegen deren Verwandtschaft mit der „Venus" der Nationalgalerie und der „Geburt Christi" der Budapester Galerie (Ende der dreißiger Jahre)[2]), sind wir geneigt ihre Entstehung an den Anfang der vierziger Jahre zu versetzen, in welche Zeit es faktisch, als Bindeglied zwischen den beiden letztgenannten Werken, auch gehört.

Unvergleichlich bedeutender ist die zweite Madonna Bronzinos in der Sammlung Stroganoff zu Petersburg[3]) (Abb. 2). Obgleich ihrer in der Literatur mehrmals Erwähnung getan wurde[4]), hat man dieses wichtige Denkmal bis heute noch nicht veröffentlicht. Auf diesem Bilde ist Maria vom Christuskinde, dem Täufer und Joseph umgeben dargestellt. Die Madonna sitzt auf einer gewissen Anhöhe, wobei ihre effektvolle Körperwendung die Grundachse der ganzen Komposition bildet. Indem sie ihren Kopf dem Jesusknaben zuwendet, hält sie mit einer zierlichen Geste sein linkes Händchen, während der Ellbogen ihrer Rechten sich auf ein großes Buch stützt. Sie hat ein rosafarbenes Kleid mit lilafarbigem Anhauch, worüber sie einen blauen Mantel trägt. Ein leichtes Tuch schmückt das Haupt und hebt die Umrisse von Gesicht und Hals hervor. Links von der Madonna befindet sich das Christuskind, welches mit seinem rechten Händchen nach dem Kleidausschnitte der Maria greift, als wollte es mit aller Gewalt zu ihr auf den Schoß. Ein grüner Mantel

[1]) Schulze (op. cit. S. XXI) versetzt sie in die Vierziger, Goldschmidt (Pontormo, Rosso und Bronzino, Leipzig 1911 S. 54) in die Mitte der vierziger Jahre.

[2]) Schulze (op. cit. S. 9) verlegt das Budapester Bild an das Ende der dreißiger Jahre.

[3]) Leinwand, 1,15×0,96. Von F. Tabunzoff in Petersburg im Jahre 1857 von Holz auf Leinwand übertragen. Das Bild ist vorzüglich erhalten. Es wurde im Umriß in „Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la galerie du comte A. Stroganoff, St. Petersbourg 1807" gestochen.

[4]) Benois, Der Palast und die Galerie Stroganoff in Petersburg. Trésor d'Art en Russie 1901, S. 170. Harck, Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen. Repert. f. Kunstw. 1896, S. 431. Schulze, op. cit. S. XXVI. Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz Bd. I, S. 212.



flattert hinter dem Jesusknaben und vermittelt ein künstliches Gleichgewicht zwischen diesem und der auf der gegenüberliegenden Seite befindlichen Figur des Joseph. Rechts von Maria ist der Täufer dargestellt. Mit dem linken Knie stützt er sich auf einen Vorsprung; die eine Hand hält das Kreuz, die andere weist auf die Madonna, wobei sein Gesicht dem Beschauer zugewandt ist. Um seine Beinchen ist eine rosafarbene Binde geschlungen, die zugleich auch das Fell hält. Den übrigen Raum füllt die Figur des Joseph in einer dunkellila Gewandung. Sein Profil, welches den dunkelsten Teil des Bildes ausmacht, hebt sich scharf vom bläulichen Hintergrunde ab. Im allgemeinen bildet die Komposition ein regelrechtes Dreieck (Maria und Johannes), zu dessen Seiten zwei das Gleichgewicht herstellende Figuren untergebracht sind (Joseph und das Christuskind). Damit jedoch der linke Teil der Komposition nicht die rechte Hälfte überwiege, ist das Profil des Joseph in den Schatten gestellt, die Figur des Jesusknaben aber von einem hellen Lichte übergossen. Zudem flattert hinter dem Rücken des letzteren ein grüner Mantel, welcher die Körperkonturen schwerer gestaltet, was weiterhin in dem gekrümmten Baume noch stärker unterstrichen wird. Alle diese Einzelheiten verleihen der Komposition ein seltenes Gleichgewicht, dem jegliche schematische Einförmigkeit fremd ist.

Während die Figuren der Madonna von Pawlowsk sich gewaltsam dem tyrannischen Joche der Stereometrie unterordnen, sind jene auf dem Stroganoffschen Bilde voll sprühenden Lebens, was eigentlich von der strengen Konstruktion des Ganzen nicht zu erwarten wäre. Und dennoch, mit diesem konstruktiven Aufbau sind alle Elemente der Stroganoffschen Madonna eng verbunden und er ist es, der sie alle zu einem kompositionellen Ganzen vereint. Eine den eisernen Regeln der Logik untergeordnete Form im Vereine mit einer absoluten künstlerischen Freiheit haben das Stroganoffsche Bild geschaffen und dem Umstande verdankt es auch seinen hohen künstlerischen Wert; dazu trägt übrigens zum größten Teil auch sein Kolorit bei, das zwar eine kalte aber äußerst angenehme und reine Farbenskala bildet. Das rosalila Gewand der Madonna wird effektvoll vom blauen Mantel umsäumt; die rosafarbene Binde des Täufers, die dunkellila Gewandung Josephs, der grüne Mantel des Jesusknaben, die roten Lippen der Maria, der bläuliche Hintergrund, alle diese Töne heben auf dem Bilde den koloristischen Grundakkord hervor (das rosafarbene Kleid, der blaue Mantel) und verleihen letzterem eine delikate Umrahmung. Die Werke Bronzinos zeichnen sich im allgemeinen nicht durch eine raffinierte Koloristik aus und deshalb könnte seine Autorschaft in gegebenem Falle leicht in Frage gestellt werden. Die Formbildung der Stroganoffschen Madonna jedoch, ebenso wie ihre allgemeine Komposition lassen keinerlei Zweifel in bezug auf ihren Meister aufkommen; das Bild der Stroganoffschen Sammlung ist fraglos ein Original Bronzinos und zudem ein unbedingt erstklassiges, das vielleicht zu den Hauptwerken dieses Künstlers gehört.

Die spiralartige Bewegung der Maria ist besonders typisch für Bronzino, der kühne Gegenüberstellungen liebte, um auf diese Weise eine Dynamik in der Komposition der Massen hervorzurufen. Eine analoge Zickzacklinie kann

man in den Arbeiten des Meisters aus den vierziger und fünfziger Jahren antreffen (Londoner und Budapester „Venus", die Madonna in Pawlowsk), wo die Stellung der Hauptfiguren sich gleichfalls diesem Kompositionsprinzip unterordnet. Der Typus der Madonna ist eine Parallelerscheinung zu den weiblichen Figuren des Bildes in den Uffizien „Christus im Limbus" (1552). Ihre linke Hand erinnert an die der Maria aus der Wiener Madonna, während die Zehen des linken Fußes sich buchstäblich auf dem Bilde „Venus und Satyr" in der römischen Galerie Colonna wiederholen (der Fuß der Venus). Die Schließe des Buches unterscheidet sich fast durch nichts von der die Brust der Madonna im Palazzo Pitti zierenden Brosche. Das Gesicht des Joseph geht auf jenen Typus des Künstlers zurück, den er besonders scharf in der Budapester „Geburt Christi" und in der Wiener Madonna dargestellt hat. Das Haupt des Jesusknaben endlich ist dem des Christuskindes in Pawlowsk und auch dem des Putto des Londoner Venusbildes verwandt. Alle diese Analogien lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß unser Bild dem Pinsel Bronzinos entstammt, ebenso geben sie uns die Möglichkeit, annähernd seine Entstehungszeit festzustellen.

Seinem formalen Aufbau nach, gehört das Bild der Stroganoffschen Sammlung am ehesten zu denjenigen Werken Bronzinos, die am Anfange der fünfziger Jahre entstanden sind. Am meisten Ähnlichkeit weist es mit der „Kreuzabnahme" auf, die die Kapelle der Eleonora von Toledo im Palazzo Vecchio schmückt (1553), besonders aber mit den Flügelbildern dieses Werkes, auf denen die Verkündigung dargestellt ist. Hier haben wir es mit einer gleichen Behandlung der Falten zu tun (vgl. das Gewand der Maria), die für Bronzino während dieser Periode äußerst charakteristisch ist. Auch auf dem Bilde in den Uffizien „Christus im Limbus" (1552), auf dem gleichfalls das Prototyp der Maria anzutreffen ist, wird die Gewandung ebenso dargestellt. Auch die Ausführung der Haare entspricht den fünfziger Jahren, jener Zeit, in welche die Entstehung unseres Bildes gehört. In seinen Madonnen aus der Frühzeit (P. Pitti, Wien, Hertford) führt Bronzino die Haare in seiner ihm eigenen skulpturalen Manier aus: die Frisur bildet eine einheitliche Masse, in die bloß mehrere Linien eingeschnitten sind, wobei man den Eindruck erhält, als wäre sie aus Marmor gemeißelt. Die Bronzinoschen Werke der vierziger und fünfziger Jahre verhalten sich ganz anders zu dieser Frage. Damals arbeitete er jede Locke besonders aus (Putto und Amor der Londoner und Römischen Venus) und unterschied letztere auf diese Weise von der übrigen Haarmasse. Aber auch dieses neue Verfahren verlieh der Darstellung der Haare kein malerisches Aussehen; die Frisur rief ebenso wie früher einen harten und plastischen Eindruck hervor.

Auf dem Madonnenbilde der Sammlung Stroganoff besitzt die Ausführung der Haare des Täufers alle Eigenheiten dieser zweiten späteren Manier des Meisters, was um so deutlicher die von uns vorgeschlagene Datierung bestätigt. Nichts jedoch spricht derartig überzeugend zugunsten der letzteren, wie der Gesamtcharakter dieses Bildes. Bronzino, der, wie bereits hingewiesen, erst gegen die vierziger Jahre die ausdrücklich plastisch-geglättete Manier anzu-

wenden beginnt, erreicht in den fünfziger Jahren darin seinen Höhepunkt. Alle Formen nehmen gewissermaßen ein poliertes Gepräge an, die Einzelheiten sind mit auffallender Schärfe ausgeführt, die Gesichter erhalten einen beabsichtigt aristokratischen Ausdruck, die Augen blicken schräge, fast schielend. Derartige Merkmale tragen alle Hauptwerke des Bronzino aus den fünfziger Jahren — „Christus im Limbus", Uffizien (1552), „Kreuzabnahme" Palazzo Vecchio (1553), „Venus und Satyr", Rom, Galleria Colonna[1]) und ebensolche Merkmale besitzt auch die Madonna der Sammlung Stroganoff. Kein einziger der genannten Züge fehlt dem letzten Werke und deshalb ist es augenscheinlich schon während der ersten Hälfte der fünfziger Jahre entstanden, damals, als der Bronzinosche Stil seine vollste Reife erlangt hatte. In diese Zeit also gehört das Madonnenbild der Sammlung Stroganoff, das zu den wichtigsten Werken dieses Meisters zählt[2]).

Vasari[3]) erwähnt in der Lebensbeschreibung des Bronzino sechs seiner Madonnen, deutet aber leider nicht auf die Einzelheiten hin, sondern begnügt sich mit der lakonischen Definition: „un quadro di Nostra Donna". Das erschwert natürlich die Identifizierung der auf uns gekommenen Madonnen mit den bei Vasari erwähnten Bildern. Ein Versuch könnte jedoch auf diesem Gebiete gemacht werden, um so mehr, da Vasari die Werke Bronzinos fast in chronologischer Reihenfolge aufzählt. Der Aretiner stand in naher Beziehung zum Künstler und das gab ihm die Möglichkeit, die Lebensbeschreibung seines Freundes den Tatsachen entsprechend wiederzugeben. Alles in allem sind sechs Madonnenbilder des Bronzino erhalten (Pitti, Hertford, Wien, Pawlowsk, Petersburg, Rom[4])). In Anbetracht dessen, daß Vasari, die erste von ihm erwähnte Madonna als „un quadretto di Nostra Donna" bezeichnet und alle auf uns gekommenen Madonnen recht großen Formates sind, müssen wir auf die Identifizierung dieses ersten Vasarischen Bildes mit irgendeinem der unserigen verzichten. Derselbe Fall tritt auch mit der fünften Madonna des Vasari ein, die, nach dessen Beschreibung, für Luca Martini ausgeführt wurde, welcher auf dem Gemälde mit einem Korbe voll Früchten dargestellt war. Auf keinem der erhaltenen Madonnenbilder befindet sich aber eine derartige Gestalt und deshalb können nur vier der von Vasari erwähnten Madonnen mit den Bron-

---

1) Goldschmidt (op. cit. S. 55) versetzt das letztgenannte Bild ca. in das Jahr 1555.

2) Voß (Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Bd. I, S. 212) verlegt die Stroganoffsche Madonna ohne Grund in die dreißiger Jahre.

3) Vasari, ed. Milanesi, vol. VII, S. 595, 596, 600, 601.

4) Galleria Colonna. Leider besitze ich keine Photographie dieses Bildes und habe deshalb keine Möglichkeit, etwas Definitives über die Authentizität desselben zu sagen. Aus demselben Grunde lasse ich bei meinen weiteren Gegenüberstellungen die Madonna der Galleria Colonna beiseite. Berenson erwähnt in der ersten Ausgabe seiner „Florentine Painters" die Madonna der Galleria Colonna als Originalwerk des Bronzino, während dieses Bild sich in der dritten Ausgabe dieses Buches nicht mehr im Bronzino-Index befindet. Schulze (op. cit.) umgeht das römische Bild mit Schweigen. Goldschmidt (op. cit. S. 36—7, 55) betrachtet es als Originalwerk des Bronzino und versetzt es in die fünfziger Jahre.

zinoschen Arbeiten im Pitti, in Hertford, Wien, Pawlowsk, Petersburg und Rom identifiziert werden.

Von diesen Bildern sind zweifellos wohl die frühesten die Madonnen im Pitti, in Hertford und Wien. Das erste dieser Werke trägt das Wappen der Panciatichi und läßt sich folglich mit einem der beiden Madonnenbilder identifizieren, die, laut Vasari[1]), für diese Familie vom Künstler ausgeführt wurden. Die Komposition entspricht einer strengen Dreiecksform; rechts befindet sich die Figur des Joseph, der keine andere von linker Seite entspricht. Deshalb eben fehlt der Komposition das nötige Gleichgewicht und deshalb macht sie auch einen, fast könnte man sagen, unvollendeten Eindruck. Goldschmidt[2]) will in dem Wiener Bilde die zweite Madonna des Hauses Panciatichi erkennen. Dieser Vorschlag jedoch scheint uns wenig annehmbar. Die Wiener Madonna trägt die Züge eines entwickelteren Stils und hindert uns daher, sie mit derjenigen im Pitti in Verbindung zu bringen. Am nächsten steht der letzteren die Madonna der Sammlung Faudel-Phillips in Hertford. Hier finden wir eine ähnliche unausgeglichene Komposition, die gleiche Handbewegung der Maria, dieselbe Behandlung der Haare und die gleiche felsige Landschaft. Auf beiden Bildern unterscheiden sich die Gesichtszüge der Marien wenig voneinander, dafür aber kontrastieren sie auffallend mit denjenigen der Wiener Madonna. Alle diese Analogien veranlassen uns das zweite von Vasari erwähnte Madonnenbild der Panciatichi mit demjenigen in Hertford zu identifizieren, dem kein einziger der Züge der Madonna im Pitti fehlt. An dritter Stelle steht die Wiener Madonna[3]). Hier sind alle Formen akzentuierter, die Gewandfalten genauer durchgearbeitet, die Hände aristokratischer und voller Grazie. Wir brauchen bloß das Profil der beiden Johannesknaben auf diesen zwei Bildern zu vergleichen, um feststellen zu können, welches von ihnen später entstanden ist. Auf dem Hertforder Bilde ist der Täufer ein echtes Kind, auf dem Wiener erinnert er an einen durchgeistigten Propheten. Die Komposition der Wiener Madonna weist ebenfalls auf eine weitere Entwicklungsetappe hin. Die frühere Unausgeglichenheit ist spurlos verschwunden und hat einem strengen, fast symmetrischen Gleichgewicht Platz gemacht: das regelrechte Dreieck wird von beiden Seiten durch die Gestalten der Anna und des Joseph unterstützt, die geschickt den oberen Teil des Bildes füllen. Im allgemeinen erinnert die Komposition des letzteren lebhaft an die „Geburt Christi" in Budapest, mit dem es augenscheinlich das Entstehungsjahr gemein hat. Vasari[4]) erwähnt unmittelbar nach der „Geburt Christi" die vierte der von ihm verzeichneten Madonnen: „ed a maestro Francesco Montevarchi, fisico eccelentissimo, fece un belissimo quadro di

[1]) Vasari, op. cit. S. 595: „A Bartolomeo Panciatichi fece due quadri grandi di Nostre Donne con altre figure, belli a maraviglia, e condotti con infinita diligenza".

[2]) Goldschmidt, op. cit. S. 33, 55. Phillips (op. cit. S. 4) ist scheinbar geneigt, diesen Standpunkt zu teilen.

[3]) Voß (op. cit. S. 212) charakterisiert ganz richtig die Wiener Madonna als offenbar spätere Fassung der Madonna im Pitti. Im Louvre befindet sich eine Schul-Replik des Wiener Bildes.

[4]) Vasari, op. cit. S. 596.

Nostra Donna . . .". Mit dieser Madonna sind wir das Wiener Bild zu identifizieren geneigt. Da jedoch Vasari die „Geburt Christi" und die Madonna für Montevarchi sofort nach den Bildnissen der Panciatichi und zwei für diese Familie ausgeführten Madonnen nennt, glauben wir mit vollem Rechte die Entstehungszeit all dieser Bilder in dasselbe Jahrzehnt verlegen zu können. Die formale Analyse der genannten Werke bestätigt zur Genüge eine derartige Datierung und läßt keinerlei Zweifel darüber aufkommen, daß diese Arbeiten in die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts gehören. Auf diese Weise entsprechen die Bilder in Pitti und in Hertford denjenigen Madonnen, welche für die Familie Panciatichi ausgeführt wurden, das Wiener Bild aber kann mit der Madonnendarstellung des Arztes Montevarchi identifiziert werden. Die beiden ersten Werke entstanden scheinbar während der Mitte der 30er Jahre[1]), das dritte erst gegen Ende derselben. Die Madonnen im Pitti, in Hertford und Wien bilden eine geschlossene Gruppe, die sogar einen einheitlichen landschaftlichen Hintergrund besitzt. In den folgenden Madonnen wendet Bronzino nicht mehr dieses Überbleibsel aus dem Quattrocento an, sondern setzt seine Gestalten vor einen neutralen, eintonigen Hintergrund.

Die nächste Etappe Bronzinoschen Schaffens wird durch die Madonna in Pawlowsk vertreten. Die Komposition dieses Bildes ist auf dem gleichschenkeligen Dreieck basiert, dessen Prototyp wir bereits in vollendeter Form in der Wiener Madonna und der Budapester „Geburt Christi" (die Zentralgruppe) finden. Der Typus der Maria verrät ebenfalls eine enge Verwandtschaft mit den Bildern in Wien und Budapest, was uns daran hindert, die Madonna in Pawlowsk von den beiden oben genannten Bildern zu weit zu entfernen. Und dennoch, trotz des inneren Zusammenhangs dieser Arbeiten, herrscht zwischen ihnen eine derartige Verschiedenheit, die es keineswegs gestattet ihre Entstehungszeit in dasselbe Dezennium zu versetzen. Das Bild in Pawlowsk gehört in eine spätere Schaffensperiode des Bronzino — ungefähr in den Anfang der vierziger Jahre. Darin bestärkt uns die auffallende Ähnlichkeit mit der Londoner Venus, die während der Mitte der vierziger Jahre entstand, ebenso wie die allgemeine Dynamik ihres Aufbaus, der kühne Gegenüberstellungen zugrunde liegen — eine typische Eigenheit der Arbeiten des Meisters aus den vierziger bis fünfziger Jahren. Auf die vierziger Jahre weist endlich auch der neutrale Hintergrund hin, der an Stelle der quattrocentistischen Landschaft aufgetreten ist. Die Madonna in Pawlowsk bildet auf diese Weise das Bindeglied zwischen den Bildern in Wien und Budapest und der Londoner Venus und veranlaßt uns deshalb mit noch größerer Gewißheit ihre Entstehungszeit dem Anfange der vierziger Jahre zuzuschreiben. Vasari scheint die Madonna von

[1]) Vor kurzem machte Schweitzer (zum Antikenstudium des Angelo Bronzino, Röm. Mitt. XXXIII, S. 53 ff.) den Versuch die Madonna im Pitti ca. 1550 zu datieren. Diese Vermutung scheint uns völlig unbegründet zu sein, da es garnicht bewiesen ist, daß Bronzino nicht auch vor 1547/8 in Rom gewesen sei.





Abb. 1. Bronzino. Madonna. Schloß Pawlowsk bei Petersburg.



Abb. 2. Bronzino. Madonna.
Sammlung Stroganoff, Petersburg.

Pawlowsk unbekannt gewesen zu sein, denn sie entspricht keiner der von ihm genannten sechs Madonnen.

Die Reihe der Bronzinoschen Madonnen wird durch die Bilder in Rom und in Petersburg abgeschlossen. Das erste der beiden Werke versetzt Goldschmidt[1]) in die fünfziger Jahre und das andere, wie bereits gesagt, verlegen wir in die erste Hälfte des gleichen Jahrzehnts. Das Bild der Sammlung Stroganoff scheint, unserer Meinung nach, das bedeutendere von beiden zu sein. Nach jahrelangen Versuchen hat hier der Meister in kompositioneller Hinsicht den Höhepunkt erreicht. Während die ersten der Bronzinoschen Madonnen (Pitti, Hertford) einen Mangel an kompositionellem Gleichgewicht zeigten, besitzen die Bilder in Wien und Pawlowsk, im Gegenteil, ein fast schematisches Gleichgewicht. In der Stroganoffschen Madonna findet eine glückliche Verschmelzung dieser beiden Extreme statt. Hier vereint sich meisterhaft eine absolute schöpferische Freiheit mit streng geregeltem Formgefühl und verleiht der ganzen Komposition ein auffallend unmittelbares Gepräge, dem jeglicher Hang zum Schematischen fehlt. Vasari[2]) erwähnt unter den Arbeiten des Meisters aus der Epoche der fünfziger Jahre (nach der Kreuzabnahme (1553) und dem Altarbilde (1554) für eine der Kapellen des Domes zu Pisa[3]) und vor dem „Noli me tangere" im Louvre, das Goldschmidt[4]) in die Jahre 1555/57 versetzt) ein großes Madonnenbild, das für den Messer Carlo Gherardi aus Pistoja ausgeführt wurde. „Al medesimo", sagt er, „fece un quadro di Nostra Donna, che è delle belle cose che abbia mai fatto, perché ha disegno e rilievo straordinario". Diese Beschreibung läßt sich, wie selten eine, auf das Stroganoffsche Bild in Anwendung bringen, welches tatsächlich eine der bedeutendsten Madonnen des Künstlers darstellt. Alles, bis auf das kleinste Detail, trifft hier zu: die Datierung in die erste Hälfte der fünfziger Jahre, ebenso der allgemeine künstlerische Wert („che è delle belle cose che abbia mai fatto") und endlich auch der Hinweis auf die plastische Behandlung der Zeichnung — „rilievo straordinario". Eine derartige Übereinstimmung läßt in uns keinerlei Zweifel hinsichtlich der Identifizierung des Stroganoffschen Bildes mit der von Vasari an sechster Stelle erwähnten Madonna aufkommen.

Auf diese Weise können bloß vier auf uns gekommene Bronzinosche Madonnen mit den Vasarischen „quadro di Nostra Donna" identifiziert werden (Pitti und Hertford mit den Bildern der Panciatichi, Mitte der dreißiger Jahre, Wien mit dem Bilde des Arztes Montevarchi, Ende der dreißiger Jahre, Petersburg mit dem Bilde für Messer Carlo Gherardi aus Pistoja, erste Hälfte der fünfziger Jahre). Die Madonna im Schlosse Pawlowsk und die in der Galerie Colonna waren Vasari damals scheinbar ebenso unbekannt, wie unserm Gesichtskreise jetzt die von ihm genannten folgenden Werke entschwunden sind: „un

[1]) Goldschmidt, op. cit. S. 36—7, 55.

[2]) Vasari, op. cit. S. 601.

[3]) S. Supino im Archivio storico d'Arte 1896.

[4]) Goldschmidt, op. cit. S. 54.

quadretto di Nostra Donna", für Messer Giovanni de Statis, Auditor des Herzogs Alessandro ausgeführt, und das für Luca Martini gemalte „un quadro di Nostra Donna molto bello", worauf Martini selbst mit einem Korbe voller Früchte dargestellt war[1]).

[1]) Schaeffer (Das Florentiner Bildnis, S. 228) drückt die Vermutung aus, Vasari hätte sich hier ein Versehen zuschulden kommen lassen, indem er dieses Bildnis des Bestellers mit dem Porträt des Martini in Faenza verwechselte, wo der letztere ebenfalls in der Hand einen Korb mit Früchten hält. Diese Voraussetzung scheint uns jedoch wenig annehmbar.



Abb. 2. Tintoretto — Rom, S. Giorgio Maggiore



Abb. 1. Barocci — Urbino, Kathedrale

BAROCCI UND TINTORETTO

Mit 4 Abbildungen auf Tafel 107—108 ***Von WALTER FRIEDLAENDER***

Der Einfluß, den Federico Barocci durch die Werke Correggios erlitt, ist von Anfang an niemals übersehen worden. Er ist schon in seinen frühen Werken, den Fresken im Casino Pius IV. so augenscheinlich, daß man nicht daran vorbeigehen kann und verschwindet auch in seinen späteren Arbeiten nicht, sondern steigert sich eher noch. Man hat sogar für nötig befunden, Barocci gegen den Vorwurf zu verteidigen, als ob er nur ein öder Nachahmer Correggios gewesen wäre. Es sind aber nur ganz bestimmte Seiten formaler, wie geistiger Natur an Correggios Kunst, die ihn anziehen; auch verarbeitet er diese in einer Weise, daß sein weicher, etwas verblasener, gern idyllischer, mitunter aber auch dramatisch-pathetischer Stil sich als ein eigener „baroccesker" ausprägt gegenüber dem raffiniert-geistreichen, scharf zugespitzten Stil Correggios und seiner Nachfahren, etwa Parmeggianinos. So halte ich es für unwahrscheinlich, wie mitunter behauptet wird, daß Barocci jemals in Parma die großen Werke Correggios studiert habe, er kannte sie nur, wie Bellori auf gute Tradition hin berichtet, aus Zeichnungen, Pastellen, Stichen. Barocci verstand es, auch da, wo er unmittelbar eine correggeske Figur benutzte, wie z. B. den Josef von der Madonna della Scodella oder die Magdalena vom ‚Tag', sie so umzumodeln (z. B. durch Vertauschung des Geschlechtes), nur das Allgemeinste zu nehmen, daß sie sein eigenes Werk wurde. Ähnlich steht es — und gerade deswegen ist es vielleicht bisher auch übersehen worden — mit Anregungen aus einem anderen Kunstkreis, die Barocci noch in seinem späten Alter, als er schon — wie ihn der Doge von Genua nennt — der berühmteste Maler Italiens war, aufnimmt und verarbeitet[1]).

Von Correggio und seiner Richtung konnte er etwas nicht lernen: den räumlich vertieften, durch Helldunkel atmosphärisch gelockerten Innenraum. Correggio hat das Problem in dieser Hinsicht nie angeschnitten — es gibt keine Innenraumdarstellung von ihm. In der klassischen Kunst Rafaels gibt es ausgedehnte Architekturhintergründe, die sich, wie beim Heliodor auch räumlich in Licht und Schatten vertiefen, aber keine Raumgestaltung eines umzirkten Interieurs. Wo bei Andrea del Sarto ein geschlossener Innenraum begegnet und Ansätze zu einer etwas intimeren Raumgestaltung, wie auf der Wochenstube der Annunziata, vorhanden sind, da geht dies sicherlich auf nordische Einflüsse, auf Dürer, zurück. Auch hat es keine Nachwirkung. Im ganzen Umkreis des florentinischen und römischen Manierismus des 16. Jahrhunderts kommt der Innenraum in diesem Sinn äußerst selten vor, hat auch nach der ganzen Einstellung dieser Kunstart, die geradezu antiräumlich und anoptisch ist, keine Möglichkeit, sich zu entwickeln.

Man ist von vornherein geneigt, die Aufnahme des Problems innerhalb Italiens da zu suchen, wo am meisten rein optische Tendenzen begegnen — in der venetianischen Kunst. Jedoch begegnet man in dem ganzen, großen Lebens-

[1]) Erst nach Drucklegung dieses Artikels kam mir der ‚Tintoretto' von E. von der Bercken und A. L. Mayer (München 1923) zu Gesicht. Hier wird ebenfalls (S. 13) auf der Berührung Baroccis mit Tintoretto kurz hingewiesen.

werk Tizians dem Innenraum, im atmosphärischen Sinn behandelt, so gut wie gar nicht. Eine Ausnahme bildet vielleicht das sehr merkwürdige Gemälde in der Salute: die Ausgießung des Heil. Geistes mit den durch ein breites Thermenfenster in den viereckigen Raum (der allerdings noch nicht sehr vertieft erscheint) einfallenden Strahlen. Erst Jacopo Tintoretto weist in bedeutendem Umfange eine energische Vertiefung und Durchdringung des Innenraums durch Hell und Dunkel auf. So schon in dem berühmten Marcus-Wunder der Brera, vor allem aber in seinen Abendsmahlsdarstellungen in San Rocco und S. Giorgio Maggiore. Besonders in diesem seinem letzten großen Werk (um 1590) streckt sich die schräggestellte Tafel tief in den Raum hinein, dessen Dunkelheit durch künstliches Licht nur teilweise erhellt und von Lichtschwaden durchzogen wird.

Erst in der Periode seines Spätstils beginnt Barocci, der ja stets optisch-malerisch gerichtet war und sich dadurch von seinen mittelitalienischen Genossen so scharf abhebt, sich intensiver mit dem Problem des Hell-Dunkels, der künstlichen oder Nachtbeleuchtung zu beschäftigen. Erst von da ab kann man mit Lanzi sagen, daß er ‚das Chiaroscuro für die Künstler des unteren Italiens zu neuem Leben erweckte‘. Das gilt für seine Nachtstücke im Freiraum, wie die ‚Beata Michelina‘, sein Glanzstück in dieser Hinsicht, wie für sein einziges Profanbild den ‚Brand Trojas‘, das gilt aber auch für seine Innenraumdarstellungen, wie die schöne Natività des Prado, die er jetzt erst nach 1590 ausbildet. Daß er nun für all diese Probleme nicht nur Correggios Nacht studiert hat, sondern auch die Venetianer — möglicherweise Bassano — sicher aber Tintoretto, das möchte ich auf Grund seiner eigenen Abendmahls-Darstellungen zu beweisen suchen.

Beide, sowohl die „Eucharistie“ für die Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom, wie das große „Abendmahl“ im Dom zu Urbino, sind erst im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts entstanden (das zweite zwischen 1603 und 1607, an dem andern arbeitete Barocci noch 1605[1]). Beide setzen eine Kenntnis der zwei Abendmahlsgemälde von Tintoretto voraus.

Bei dem ersten, dem „Abendmahl“ Baroccis in Urbino (Abb. 1) besteht die Übereinstimmung mit Tintoretto („Abendmahl“ in S. Giorgio; Abb. 2) in der singulären Konstellation einer Figurengruppe des Vordergrundes, der die Funktion zugeteilt ist, die eine der beiden unteren Bildecken zu füllen und zu gliedern. Es handelt sich bei Barocci um den von vorn gesehenen kauernden Jüngling; dieser greift mit der linken Hand in den mit Schüsseln gefüllten Korb, während er den rechten Arm wagrecht ausstreckt und gleichzeitig den Kopf nach einem vom Rücken gesehenen Buben wendet, der an einem schmalen, vom Rand überschnittenen Anrichtetisch steht. Genau die gleiche Stellung — nur im Gegensinn (vielleicht hat Barocci einen Stich nach Tintorettos Komposition zu sehen bekommen) — nimmt die Frau ein, die bei Tintorettos S. Giorgio-Gemälde bei dem Schüsselkorb kniet und mit ausgestrecktem Arm dem Diener, der sich an dem ebenfalls vom Bildrand überschnittenen Anrichtetisch zu schaffen macht, eine Schale reicht. Bei Tintoretto schnuppert noch ein Hund

[1]) s. F. di Pietro, Disegni sconosciuti di F. Barocci 1914 und Rassegna bibliogr. IV 1901 p. 129.





Abb. 3. Barocci — Bologna, S. Giacomo Maggiore

Abb. 4. Tintoretto — Venedig, S. Rocco

in den Korb hinein: dieser genremäßige Zug fehlt bei Barocci auch nicht — nur ist er da weiter nach rechts gerückt, zu einer anderen Schale. Daß Barocci gern solche markanten Figuren von anderen besonders von Correggio übernahm, sie abzeichnete, dann aber sie anders verwendete, versteckte oder verkleidete, läßt sich (wie erwähnt) mehrfach nachweisen. So machte er auch hier aus der Frau einen Mann, aus dem großen Diener einen kleinen Buben, behielt aber doch im großen die ganze figurale Ecklösung Tintorettos in Dreiecksform bei, nur daß er nicht so scharf in die Tiefe geht. Von der Leidenschaftlichkeit des Raumes und des Lichtes bei Tintoretto ist in das Urbinater Abendmahl nichts hineingeströmt.

Weitergehend ist die Anlehnung, die Barocci in seiner ‚Eucharistie' (Abb. 3 nach Kopie in S. Giacomo in Bologna) bei der früheren Abendmahlsdarstellung Tintorettos in S. Rocco (Abb. 4) macht. Denn nun handelt es sich um die ganze Raumanlage. Hier wie da führen Stufen zu der eigentlichen Bühne hinauf (eine venetianische Eigentümlichkeit, die z.B. auch noch auf Grecos Frühbild begegnet). Dann blickt man in einen tiefen, relativ schmalen saalartigen Raum, von dem jedoch nur die eine Längswand sichtbar ist. Diese führt bei beiden Bildern schräg sich verkürzend nach hinten und ist durch Rahmungen (Fenster oder Türen) gegliedert. Bei Barocci beginnt jedoch bald über einem Triglyphen-Fries die kassettierte Decke, während bei Tintoretto der Raum, der überhaupt viel ruinenhafter und wüster ist — ‚orrido' nennt ihn Ridolfi —, noch weiter in die Höhe steigt. Baroccis Saalraum schließt hinten mit einem Stück der Rückwand ab, vor der ein Büfett mit runden Zinntellern steht. Das Büfett mit den Tellern (ein in der venezianischen Malerei häufiger vorkommendes Motiv) findet sich auch bei Tintoretto an der gleichen Stelle, nur etwas kleiner und zusammengedrängter — denn die Rückwand ist zerklüftet, durch Pforten abgeteilt, auch führt da eine Treppe zur Linken in einen schmalen dunklen Gang. Bemerkenswert ist, daß Barocci auch hier im Gegensinn gearbeitet hat: bei Tintoretto verkürzt sich die Wand von rechts nach links hinten, bei Barocci von links nach rechts. Mit diesen räumlichen Übereinstimmungen, die unmöglich auf Zufall beruhen können, ist die Verwandtschaft beider Gemälde im wesentlichen erledigt. Den schönen Idealfiguren — Mann, Weib — die bei Tintoretto auf den Stufen statuenhaft dahindämmern, entsprechen bei Barocci — ebenfalls in die Bildecken auseinandergeschoben — zwei bewegte Knaben, die sich mit Geräten zu schaffen machen[1]) Auch trifft die Übernahme der Raumanordnung Tintorettos seitens Baroccis wiederum doch nur die äußere Schale. Tintoretto legt die Wandschräge als Prinzip der figuralen Komposition zugrunde, indem er die ganze Tafel mit den Aposteln dieser Schräge folgen läßt und die Christusgestalt ganz hinten seitlich plaziert. Barocci hingegen benutzt diese Schräge nicht als wesentliches Kompositionsprinzip, zieht vielmehr eine zentrale Anordnung vor, in

[1]) Nur die Weintraube, die der linke Knabe in der Hand hält, erinnert an die dunkle Traube, die bei Tintoretto auf der Stufe liegt und allenfalls auch der Hund, der aber bei Tintoretto eine viel bedeutendere Funktion hat. Doch hat Barocci auf einer Stockholmer Zeichnung (Schmarsow, Zeichnungen Baroccis III b S. 25) zu der Eucharistie auch eine lagernde Gruppe: Mutter, 2 Knaben.



der Christus, wie so oft bei ihm, der Schnittpunkt zweier Diagonalen wird. Die Wandschräge wirkt wie zufällig, nicht notwendig. Schließlich ersetzt Barocci die halbe Tagesbeleuchtung in dem an sich schon so aufgeregt-unruhigen Raum Tintorettos, durch eine künstliche, indem er einen Fackelträger seitlich halb hinter den Vorhang stellt und eine Kerze auf den Tisch. Doch bleibt die Beleuchtung ziemlich ruhig, nicht flackrig, die Figuren sind formal geklärt. Ein Helldunkel tritt nur in geringem Maße auf; es sind Beleuchtungsschichten geschieden, von denen die mittlere auch die farbenbetonte ist. Daß die seelische und religiöse Einstellung bei Barocci eine ganz andere ist als bei Tintoretto, zeigt schon die Umwandlung des Abendmahls in eine Eucharistie oder Kommunion als Sakrament, wie auf dem alten Gemälde Justus van Gents, das Barocci ja in Urbino vor Augen hatte.

Wie Barocci nicht in Parma war und Correggio kaum in Originalen kannte, so war er erst recht nicht in Venedig. Er muß Tintoretto in Zeichnungen oder in Stichen kennen gelernt haben (letzteres wahrscheinlich, da überall Gegensinn). Wer war der Vermittler? Tintorettos Werk in S. Rocco war eine hohe Schule für italienische, nordische Künstler. Wäre es sehr kühn zu vermuten, daß Agostino Carracci, der schon kurz nach 1580 sowohl nach Barocci, wie nach Tintoretto zu stechen begann, der 1589 die großen Blätter der Kreuzigung nach Tintoretto, 1595 des Brandes Trojas nach Barocci fertigte, eine der möglichen Verbindungspfade zwischen dem Urbinaten und dem großen und kühnen Venetianer gebildet habe?

Barocci entnimmt von Tintoretto nur solches, was er nützen kann, um einen Tiefenraum zu schaffen, in dem seine Figuren sich bewegen und lösen können. Mit der visionären Kraft, durch die Tintoretto sein Chiaroscuro und seine Raumbehandlung einer ‚fantastica idea' dienstbar macht, will Barocci nichts zu tun haben. So scharf daher auch der Unterschied ist in der Auffassung von Raum und Helldunkel, die bei Barocci zum Optisch-Barocken, bei Tintoretto zum Manieristischen führt, so bleibt doch die Entlehnung Baroccis aus dem Venetianischen — denen sich vielleicht noch andere hinzufügen lassen[1]) — von Bedeutung. Denn er hat damit Anregung geschöpft, auch wenn er nur den Rahmen und nicht den eigentlichen Gehalt übernommen hat, für seine neue tiefenräumliche Gestaltung. Seitdem Barocci in seiner Spätzeit die Venetianer in ihrer Raum- und Beleuchtungskunst stärker ins Auge gefaßt hat, datiert eine neue und bedeutungsvolle Phase in seiner Kunst, die auch für die allgemeine Kunstentwicklung von Wichtigkeit ist

[1]) Deutlich ist die Übernahme von Motiven Tintorettos in Baroccis Brera-Bild Martyrium des H. Vitalis von 1583. Nicht nur die seitlich ganz hochgestellte Sitzfigur des Prätors ist aus dem berühmten Markus-Wunder Tintorettos von 1548 übernommen (s. Bercken-Mayer a. a. O. S. 98), sondern auch die Bewegung und Gegenbewegung des stürzenden verkürzten Aktes unten im Vordergrund und der herabfliegenden Figur oben — ein Motiv, das variiert sowohl bei Greco, wie bei Caravaggio wieder begegnet.



HANDZEICHNUNGEN DES ÄLTEREN FISCHER VON ERLACH

Mit 4 Abbildungen auf Tafel 109—110 *Von JULIUS LEISCHING*

Von den Behelfen, die der Kunstforschung zur Verfügung stehen, sind die Handzeichnungen architektonischer Art bisher zumeist recht stiefmütterlich behandelt worden. Ilg, dem wir die grundlegende Arbeit über Johann Bernhard Fischer verdanken, hat sie kaum gesucht und mit dem damals Vorhandenen nicht viel anzufangen gewußt. Erst das letzte Jahrzehnt hat die durchaus nicht unbeträchtlichen Bestände alter Bauzeichnungen hervorgeholt.

Der 200. Todestag des älteren Fischer bot nun Gelegenheit, fast das ganze, von ihm bisher bekannte Material und eine Reihe bisher unbeachteter Blätter in einer Ausstellung des Salzburger Museums Carolino-Augusteum erstmalig zu vereinigen.

Auf Grund ihrer Vergleichung und gleichzeitig ausgelegter Briefe von Johann Bernhard Fischers Hand scheint es mir nun möglich, eine Sichtung nach folgenden wichtigen Grundsätzen vorzunehmen:

1. welche Zeichnungen sind von seiner eigenen Hand, beanspruchen also gewiß fast ausnahmslos als seine eigenen Entwürfe gewertet zu werden?

2. welche Blätter sind nach seinen Entwürfen unter seiner Aufsicht, also in seiner Werkstatt, aber von Gehilfenhand entstanden?

3. was hängt nur mittelbar oder gar nicht mit ihm zusammen?

Als Ausgangspunkt nimmt man am sichersten den Entwurf zu den beiden Wiener Ehrenpforten von 1690. Diese prächtige Handzeichnung, Eigentum der Albertina in Wien, halte ich für eine durchaus eigenhändige Arbeit Johann Bernhard Fischers (85 cm hoch, 54 breit). Die baulichen Teile sind mit hartem Bleistift vorgezeichnet, hierauf zum Teil mit Reißfeder und Bister nachgezogen, die Schatten getuscht. In den Profilen verrät sich strenge Schulung und wie im ganzen Gedanken des Entwurfes der nachhaltige Eindruck römischer Erlebnisse.

Der Auftrag war: auf dem „Stock im Eisen-Platze" (nächst der Stefanskirche) zwei Pforten zu errichten, eine seitens des Stadtmagistrates, eine zweite seitens der „Niederläger", also der fremden, in Wien das Niederlagsrecht genießenden Kaufleute. Der Auftrag der letzteren reizt ihn mehr. Er zeichnet ihn mit allen Einzelheiten gewissenhaft, so groß es das Papier erlaubt, und stellt in die mittlere hohe Bogenöffnung verjüngt die zweite, die magistratische Pforte. Er belebt auch die perspektivische Wirkung durch einige Paare von Kavalieren mit ihren Damen, die auf der Straße zwischen beiden Pforten lustwandeln.

Diese schmückende Zutat, die über den nüchtern architektonischen Entwurfszweck hinausgeht, wolle beachtet werden; wir werden solcher Zutat, aus Freude an bildnerischer Gestaltungskraft und Belebung, in Fischers eigenen Arbeiten noch öfter begegnen.

Das Motiv des antiken römischen Triumphbogens ist vom Tiber schlankweg an die Donau verpflanzt: der hohe Mittelbogen für den Triumphwagen, die



schmalen niedrigen Seitentore für die Legionäre. Auf diese Seitentore stülpt aber Fischer, all zu kühn, je eine Art antiker „Trajanssäule". Nicht genug daran, will der Bildhauer in ihm noch kräftiger zu Wort kommen. Vergessen wir nicht, daß Johann Bernhard, als Sohn eines Bildhauers 1656 in Graz geboren, zunächst ebenfalls bildnerisch tätig gewesen und dieser vererbten Grundlage seines künstlerischen Wesens niemals untreu geworden ist. Besonders in jenen ersten Wiener Jahren. Eine Menge von Gestalten, doch in kluger Verteilung, verbindet die baulich etwas willkürlich vereinten Teile des architektonischen Gerippes. Auf den Seitenbogen steht je eine symbolische Frauengestalt zu beiden Seiten des Säulensockels; oben auf jeder der beiden Säulen ein römischer Krieger mit Zepter und Schwert; zwei weitere Gestalten in Nischen der mittleren Bogenleibung; zwei gefesselte Türken vor den Zwickeln des Architraves im Mittelbogen; auf dem Architrav selbst Herakles gleich zweimal, als keulenschwingender Hydra-Töter und als Löwenbändiger. Zwischen den zwei Heraklessen aber tragen zwei Atlanten den hochaufragenden Mittelaufbau, eine Strahlenglorie vollbarocken Schwunges, in der die jugendliche Gestalt des Gefeierten sozusagen am eigenen Triumphe teilnimmt. Wenigstens halte ich diesen anmutigen Knaben für Josef I., Leopolds Sohn, der soeben in Frankfurt zum römischen König gewählt worden war, somit in diesem Abbild seinem eigenen Einzuge beizuwohnen veranlaßt war. Trägt doch, wie mir scheint, der schnauzbärtige Herr, der Gott gleich hoch oben auf dem Strahlenkreise thront, auch die unverkennbaren Züge des Vaters, Kaiser Leopolds I. Den Lorbeer in der Perrücke, die Kaiserin zur Seite, darf er, zwischen Adler und Löwe, doch bei dem „Triumphe" seines kleinen Sohnes nicht fehlen. Heißt es ja auch auf den zwei Gedenkmünzen mit der Ansicht dieser Ehrenpforten, von Bendel bei diesem Anlasse gefertigt, ausdrücklich: „Leopoldo Magno, Eleonorae Augustae, Josepho Glorioso" — es sollten also auch die Eltern im Sohne gefeiert werden und Fischer hat jenem Wunsche, wenn ich recht sehe, diesen originellen Ausdruck gegeben. Von Posaunenbläsern, Genien, Wassergöttern, Fahnen, Reliefs unterstützt. Die Redseligkeit der Barockbildnerei vergaß ja nichts.

Ganz außerhalb dieses Glanzstückes antiker Festdekoration lugt noch ein Stück Italien in die Wiener Stadt: ein Kirchendach dem Campanile zur Seite, ein Delphinbrunnen, wie ihn der Norden noch nicht kannte. Und — im rechten Seitentor steht, wenn ich nicht irre, Fischer selbst, den breitkrämpigen Hut auf die Locken gestülpt, in langem Rock und Kniehosen, mit kleinem Schnurrbart und den Meßstab in der Rechten — der deutsche Künstler bescheiden im Schatten antikischer Überlieferung.

Der Eindruck muß freilich ein überraschender, ja überwältigender gewesen sein und hat den kaiserlichen „Ingenieur" sofort ins hellste Licht gestellt, ja ihn zum Heerführer gegen die wälsche Kunst erhoben, von der er ausgegangen war. Gleich im folgenden Jahre rühmt Wagner v. Wagenfels in seinem „Ehren-Ruff Teutschlands" (Wien 1691) den „Kunst- und Sinnreichen Herrn Fischer", dessen „zwey Ehren-Porten dermaßen prächtig, Kunst- und Zierreich waren, daß sowohl Ausländer als Teutsche sich darob höchlich verwunderten". Mit

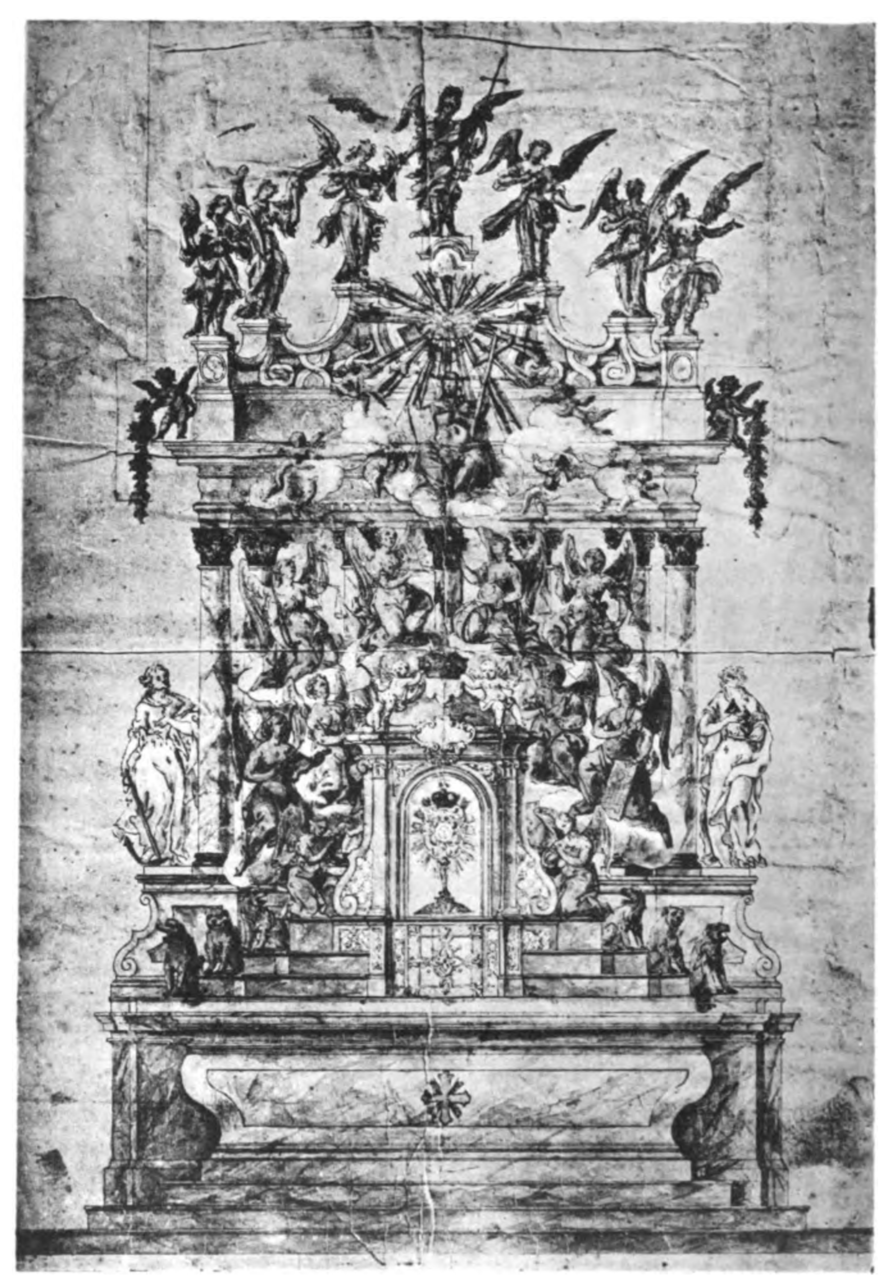


Abb. 1. J. B. Fischer v. Erlach: Altar Entwurf für die Salzburger Kollegien-Kirche (Salzburg, Museum Carolino Augusteum).

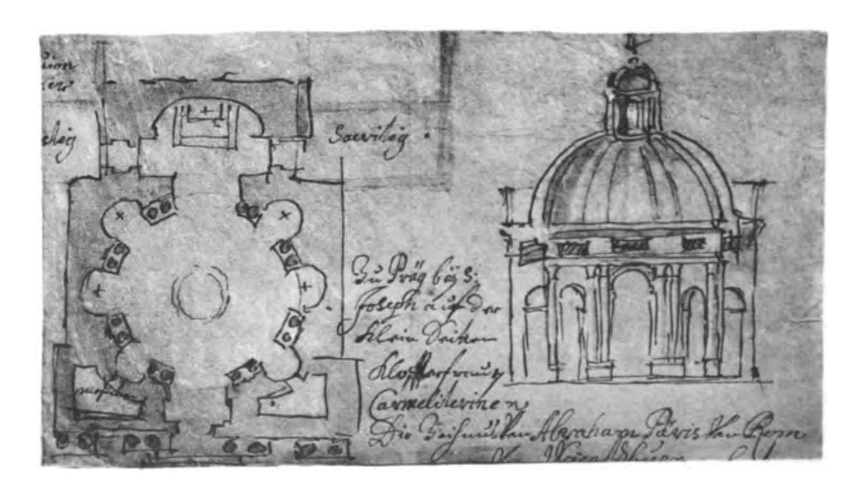


Abb. 2. Entwurf für die Kirche der Carmeliterinnen in Prag (Wien, Albertina).

einem leider noch immer zeitgemäßen Stoßseufzer klagt Wagner, die Ausländer prangten „in dem verblendeten Sinn unserer Teutschen" in Sachen, die „nur in der Einbildung" bestehen.

„. . . Worüber aber Jedermann ein rechtes Urteil fällen kann, da zeigt sich die Sache gar bald, wer künstlicher und tiefsinniger sey, ein Teutscher oder ein Ausländer". Und in diesem Atemzuge rühmt er, sehr merkwürdig, den Triumph des jungen Königs dank Fischers Leistung zugleich als einen „schönen Triumph- und Ehren-Tag, . . . an welchem auch die Teutsche Kunst und Geschicklichkeit wider die Hochachtung der Ausländer in den Gemüthern aller Zuschauer einen sehr herrlichen Sieg erhalten hat".

Das war gewiß nicht bloß die Anschauung eines einzelnen. Für den erst Beginnenden, der am Anfang einer ganz unsicheren Laufbahn stand, konnte solch eine Anerkennung nicht gleichgültig sein. Er mußte darin einen Ansporn erblicken, aus jenem Schatten antiker Überlieferung, in den er sich selbst bescheiden gestellt, ins frei ausstrahlende Tageslicht eigener Persönlichkeit zu treten.

Eine vorahnende Andeutung dessen erkennen wir in der zweiten, der magistratischen Ehrenpforte, die auf demselben Blatt im Durchblick durch die erstgenannte, bei aller Kleinheit doch deutlich zu überblicken ist. Bildnerisch nicht weniger ruhmredig, ist sie baulich reicher und bedeutender. Hier fehlt der Versuch, antike Motive einfach zusammenzustoppeln. Vielmehr tritt eine klare architektonische Gliederung vorteilhaft zutage, die sich in wohlabgewogener Steigerung zu mächtiger Wirkung erhebt. Doppelsäulen umrahmen in vier Paaren die drei Tore, wie es weiterhin bei Fischer v. Erlach zur Regel wird. In den dazwischen liegenden Nischen stehen Figuren. Darüber erhebt sich nun, und zwar auf das Mitteltor beschränkt, in dessen ganzer Breite als prächtig aufschießende Bekrönung eine dreibogige offene Halle. Es ist das Motiv, das Fischer später gerne für seine Gartenhäuser verwertet hat, am schönsten für das leider längst verschwundene „Belvedere" im Wiener Lichtenstein-Garten. In jenem Hallen-Entwurf wird — auf Bendels Münze deutlicher erkennbar als in der Zeichnung — eine Quadriga sichtbar. Offenbar mit der Gestalt des jungen Josef. Über ihm wieder, als oberste Bekrönung des Rundbogens, das thronende Kaiserpaar, dem die von beiden Seiten zuströmende Menge huldigt und Gaben darbringt.

In der klaren Sicherheit der Strichführung, dann namentlich in unscheinbaren Einzelheiten — zum Beispiel wie er die immer lebhaft sprechenden Finger der Hände zeichnet — ist nun, nach meiner Meinung, unschwer eine Eigenart zu erkennen, die sich wie eine Handschrift auf allen ihm ernstlich zuschreibbaren Blättern wiederfindet. Höchstpersönliche Züge und Willensakte, die im ausgeführten Bauwerk oft verdeckt, in den Stichen nach seinen Werken natürlich völlig verschwunden sind.

Als Fischer 1699, abermals im Auftrage der „Niederläger", eine Ehrenpforte zu errichten hatte — diesmal zum Einzug und „Beylager" Josefs I., seines nunmehr kaiserlichen Gönners — da ist das selbstherrliche Säulenmotiv trajanischen Angedenkens bereits in den Hintergrund getreten. Dafür wird schon

die gewaltige Muskelkraft Mattiellischer Gestalten offensichtlich. Wir kennen diese Pforte bisher nur nach dem Stiche Delsenbachs. Da aber darauf von „Weiland Kays. Mayestät" die Rede und Josef erst 1701 gestorben ist, so wird Delsenbach den Stich nur nach Fischers Entwurf haben zeichnen können. Waren solche Ehrenpforten doch nur Eintagsfliegen. Hier tragen vier Atlanten den Mittelbogen. Obenauf reitet wieder in einem offenen Pavillon der Kaiser als Sonnengott, von Strahlen umglänzt.

Die Handzeichnungen des älteren Fischer, so weit ich sie bisher zu überblicken vermag, offenbaren eine Eigentümlichkeit sehr verständlicher, aber für seinen Werdegang zugleich sehr bedeutsamer Art. In jener Frühzeit des Meisters überwiegt, im Gegensatz zu seinen späteren Werken, das bildnerische Element noch bei weitem das Bauliche. Es ist bisher anscheinend unbeachtet geblieben, daß späterhin — je stärker er baulich beschäftigt, um so mehr — der vererbte bildnerische Drang gebändigt und zurückgedrängt ward, ja fast versiegte. War ihm doch, schon aus Zeitmangel, die Betätigung im Plastischen allmählich fremd geworden.

In jene frühe Zeit möchte ich deshalb die Entstehung eines Blattes verlegen, das 1917 mit der Sammlung Karl König in Wien bei Gilhofer und Ranschburg zur Versteigerung gekommen ist. Es erinnert an eine Eigenart der deutschösterreichischen Alpenländer, die seit dem 17. Jahrhundert geradezu Mode geworden war: die offenen Wegkapellen mit Einzelgestalten oder kleinen Gruppen von Heiligen. Die farbig getönte Federzeichnung (28 zu 19,5 cm) stellt den „Abschied Christi von Maria" dar. Hier beschränkt sich das Bauliche auf eine rahmenartige Bekrönung mit Laubwerk und Engelsköpfchen, sehr verwandt dem Türentwurf des Johannesspitales im Salzburger Museum. Da diese Bekrönung ganz unvermittelt auf zwei Holzpfosten ruht, darunter überdies auf drei Seiten durch parallele Latten ein niedriges, ganz schlichtes Geländer angedeutet ist, handelte es sich in der Tat um eine jener Wegkapellchen. Jedenfalls konnte bei dieser Aufgabe den Künstler nur die Gruppe locken, die er in Mariens Demut und hingebungsvoller Entsagung, in des Sohnes liebevollem Hinabneigen und der sprechenden Bewegung seines rechten Armes meisterlich komponiert hat. Nur der geborene Bildhauer konnte das, ja man bedauert vor dieser Gruppe beinahe, daß Fischer dieser Anlage ungetreu geworden ist. Aber er hatte darin allerdings in seiner Heimat der Nebenbuhler genug, während seine selbstbewußte Natur nach eigenen, höherführenden Pfaden drängte. Vermutlich hat sich der Erfinder und Gestalter in ihm wieder mit dem prickelnden Entwurfe begnügt; und wieder ist die flotte, sichere, auf wenige kurze Striche, Punkte und Drucker beschränkte Linienführung der Hände, Füße, Köpfe, Falten unverkennbar von derselben Hand, wie in den „Ehrenpforten".

Im November 1896 fand ich im Brünner Stadtarchiv die Akten, die sich mit der Errichtung einer „neuen Fontana" auf dem Brünner Krautmarkt befassen und darin den bis dahin unbekannten Vertrag zwischen J. B. Fischer und dem Brünner Rat vom 27. September 1690, sowie drei eigenhändige Briefe Fischers vom 4. April 1693, vom 23. November 1693 und vom 25. August 1694.

Aus all dem ging hervor, daß Fischer tatsächlich auch der Schöpfer jenes Brünner Krautmarktbrunnens ist. Er stellt — offenbar in Erinnerung an Berninis Brunnen auf der Piazza Navona in Rom und ganz im Geiste der Grottenliebhaberei dieser Zeit — eine Felshöhle dar, auf der oben die Europa thront, zu seiten drei andere Frauengestalten als Verkörperung der Weltteile, im Inneren der Höhle aber Herkules den Cerberus bändigt. Ganz unnordisch, ist dieses seltsame Brunnenwerk gewiß das „barockeste", was Fischer v. Erlach geschaffen. Durchaus noch bedrängt von südlichen Erlebnissen. Mit diesen waren die ersten Jahre nach seiner Rückkehr gewiß reichlich erfüllt[1]).

Nun ist die Albertina neuerdings in den Besitz jenes Brunnenentwurfes gelangt (Abb. 4). Es ist allerdings nicht, wie ich feststellen muß, der Entwurf, den Fischer 1690 nach Brünn mitgenommen und dort vorgelegt hat; denn in jenem Vertrag vom 27. September 1690 heißt es ausdrücklich, Fischer verspreche diesen Brunnen „vermög des bey hiesiger Stadt-Cantzley Befindtlichen und von Ihme unterschriebenen abrisses" herzustellen. Diese Unterschrift aber fehlt dem Entwurf der Albertina. Trotzdem ist es mir ganz unzweifelhaft, daß auch dieser von Fischers eigener Hand ist, offenbar seine erste Niederschrift darstellt und nur in einer Kopie nach Brünn gelangte, die ihrerseits bisher unauffindbar blieb. Der daraus abzuleitende Vorgang ist ebenso verständlich wie wegweisend: was an den Auftraggeber oder die betreffende Behörde gelangte, war vermutlich gar nicht immer von des Meisters eigener Hand, wohl aber besitzen wir von ihr sozusagen Originalfassungen seiner ersten Gedanken, die somit besonderen Wert besitzen, da sie überdies keineswegs immer unverändert verwirklicht worden sind. Auf dem Albertinablatt von starkem Karton (45,5 hoch, 39 breit) sind die ursprüngliche Bleizeichnung in den Umrissen mit Bister nachgezogen und die Schattenteile leicht getuscht. Gerade die sicher und mit großer Ausdrucksfähigkeit hingeworfenen Umrißlinien — namentlich wieder im bildhauerischen Teil, in den drei Frauengestalten, im gebückt schreitenden Herkules mit dem Cerberus, in den wasserspeienden Delphinen, dem geflügelten Löwen deuten auf Fischers eigene Hand und tragen in der ganzen energischen Linienführung unverkennbare Ähnlichkeit mit den übrigen hier ihm zugesprochenen Blättern.

Seine ursprüngliche Absicht, den Felsgrottenbau breit lagernd zu gestalten, ist bei der Durchzeichnung verändert worden zugunsten eines schlanker aufsteigenden Felsgipfels: man sieht an leichten Blei- oder Kohleresten, daß der Unterteil etwa um ein Drittel schmäler geworden ist.

Bisher nirgends erwähnt ist bisher, soweit ich sehen kann, ein Blatt der Albertina, das in wenig getuschter, ganz flüchtiger Bleistiftzeichnung einen Altar darstellt (38 hoch, 21 breit). Die Zeichnung (Abb. 3) ist eine so flüchtige, daß man aus ihr allein nicht leicht auf die Urheberschaft mit Sicherheit schließen könnte. Hier aber hilft ein seitlicher Vermerk, der im Vergleiche mit Fischers eigenhändigen Briefen im Wiener und im Brünner Stadtarchiv und einer ebenfalls eigenhändigen Quittung des Salzburger Stadtarchives unbedingt Fischers

[1]) Julius Leisching, Johann Bernhard Fischer von Erlach und der Krautmarktbrunnen zu Brünn. — Brünn 1897.



Schriftzüge erkennen läßt. Diese, mit vergilbter Tinte geschrieben, lauten: „Erster gedonkhen od abriß so ih naher Stroßengel an den hb: Prelatten von Kloster Rein geschikht hobe.“ Rein ist ein bekanntes steirisches Stift, Straßengel eine Ortschaft zwischen Bruck an der Mur und der steirischen Landeshauptstadt Graz, der Heimat Fischers.

Schon die Aussprache, das o für a, das h für ch (selbst in ih für ich), weil in dieser rauheren Luft schon jedes h als ch gesprochen wird, deutet den Sohn unserer deutschen Ostalpen an. Ein Vergleich der Schriftzüge mit den sechs Briefen, die das Wiener Stadtarchiv besitzt und jenen drei von mir im Brünner Stadtarchiv gefundenen läßt keinen Zweifel übrig, daß an diesem Altarblatt Zeichnung und Aufschrift von Johann Bernhard stammen. Auch hier ist das Architektonische nur der Rahmen und Träger für das vorwiegend Figürliche. Dessen größter Reiz sind die ungezählten Engelknaben und Köpfchen, die das große Herz Jesu als Tabernakel, den Bildrahmen darüber und den ganzen Mittelraum bis hinauf in die oben thronende Gruppe Gott Vaters und Sohnes durchschwirren.

Gerade deshalb ist dieser Entwurf, wie mich dünkt, eine bedeutsame Vorarbeit für den berühmten Altar der Salzburger Kollegienkirche.

Jener Straßengler Entwurf, den ich auch in die Frühzeit (bald nach Fischers Rückkehr aus Italien), also in jene Jahre verlegen möchte, da seine Beziehungen zur Geburtsstadt Graz und der steirischen Heimat noch lebhafte waren, gibt nun einen bemerkenswerten Aufschluß über die Reste eines zerstörten Altares, der ursprünglich als Hauptaltar der Salzburger Dreifaltigkeitskirche gedient hat. Die österreichische Kunsttopographie verzeichnet ihn merkwürdigerweise nicht, wohl weil er unbeachtet im Turmgemach schlummerte, bis ihn jetzt die Fischer von Erlach-Ausstellung wieder zum Leben erweckt hat. Auch bei ihm scheint das verloren gegangene Tabernakel die Gestalt des „Herzens Jesu“, ähnlich wie in Straßengel, gehabt zu haben, was man wohl 1842 zum Anlaß nahm, um ihn zu beseitigen und durch einen minderwertigen zu ersetzen. Aber in den vorzüglich geschnitzten, ganz vergoldeten Gestalten der Dreifaltigkeit lebt noch der Funke Fischerschen Geistes. Namentlich wieder die köstlichen Knabengestalten, die Gruppe Gott Vaters und Sohnes und ein anmutig sich beugender Engel, der im Straßengler Entwurf ganz ähnlich schon vorempfunden ist, erinnern an diese Albertina-Zeichnung.

Für ebenso zweifellos Fischersche Handschrift halte ich die Erläuterung auf einem kleinen Blatte der Albertina, worauf Grundriß und Schnitt einer kleinen Zentralkirche zu sehen sind, in Bister flüchtig hingeworfen und mit blasser Tusche ganz leicht laviert (16,5 hoch zu 29,5 Breite) (Abb. 2). Leider ist der untere Rand mitten durch die Aufschrift abgeschnitten. Lesbar ist nur noch: „zu Präg bei S: Joseph auf der klein Seitten Klosterfrauen Carmeliterinen — Die Zeichnus von Abraham Päris von Rom — Von Wien . . .“ die letzten Worte sind verloren. Das Geschlecht der Paris, der älteren Literatur unbekannt, kenne ich nur aus Mähren, wo zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein Steinmetz Anton Paris und sein Sohn Andreas genannt werden, beide in Brünn, ersterer auch als

Baumeister des Schlosses Eywanowitz, dann noch ein Bildhauer Lorenz Paris am Hofe des kunstliebenden Zierotin in Mährisch-Trübau. Ihrem Namen nach waren sie keine Einheimischen. Ich vermute, sie kamen wie so viele der in Mähren und Böhmen tätigen Wälschen aus dem Engadin oder dem oberitalienischen Seengebiet. Daß die Schauseite der Prager Carmeliterinnenkirche nicht von Fischer sein kann, lehrt der erste Blick. Den Anteil des von ihm hier genannten Abraham Paris kann ich bisher nicht belegen.

Aus Fischers gewiß eigenhändiger Aufschrift geht auch nicht klar hervor, ob er selbst zumindest nicht den Grundriß entwarf. Er ist bemerkenswert genug: in ein Viereck mit vorn beiderseits erweiterten Ecken ist ein Kreis eingezeichnet. Dieser zentrale Kreisraum römischen Angedenkens ist durch 8 Säulenpaare in 6 Nischen geteilt; dazwischen jederseits 2 Kapellen in Nischenform; dazu noch vorn der Haupteingang und jederseits zwei kleinere Zugänge zum „Meßner", wieder in Nischenform; in der 6. Öffnung aber, rückwärts ausgebaucht, die Apsis für den Hochaltar. Das Merkwürdige daran ist die schwere Kuppel. Ihr fehlt der Tambour. Die Belichtung erfolgt nur durch liegende Fenster in der Aufmauerung über den Säulenpaaren. Josef Neuwirth („Prag", Leipzig, E. A. Seemann, 1912) läßt diese St. Josefskirche 1692 vollendet sein, nennt aber weder Fischer noch Paris.

Der Schnitt durch eine bisher nicht erkannte Kuppelkirche, eine des Vergleiches halber hier anzureihende Bisterzeichnung, leicht getuscht (38 zu 20,5), ebenfalls in der Albertina, möchte ich — auch ohne schriftlichen Vermerk von seiner Hand — bloß nach der Art, wie Figuren und Blattwerk der Kapitäle flott gezeichnet sind, ebenso für Fischerisch halten. Beides, sowohl das Dekorative wie das Figürliche kehrt in ganz gleicher Auffassung in seinen Entwürfen für den Schwarzenbergischen Stadtpalast wieder. Möglicherweise handelt es sich in jenem Entwurf um eine Vorstudie für die Salzburger Kollegienkirche, deren Querschnitt allerdings in der Ausführung gedrückter erscheint, mehr dem Halbkreis genähert.

In dem „Entwurf einer historischen Architektur" hat Fischer das für Prag bestimmte Grabmal des Grafen Wratislaw von Mitrowicz ausdrücklich als sein Werk veröffentlicht. Die Kunsthandlung Artaria in Wien besitzt dazu den Entwurf, den ich ebenfalls für Fischers eigenhändige Arbeit halte (Höhe 42, Breite 30,5). Vor einer spitzansteigenden Pyramide sitzt sterbend der geharnischte Graf auf seinem Sarkophag, das Kreuz in seiner Rechten, gestützt von einer hinter ihm knienden Frauengestalt, die einen Kranz über ihn hält. Am Kopfende lehnt Saturn, der triumphierend das Stundenglas schwingt. Am Fußende ist eine trauernde weibliche Gestalt in tiefem Schmerz zusammengesunken und birgt ihr Haupt in die Hände. Über ihr, am Rande der Pyramide, die Fama als geflügelter Posaunenträger. Sie schreibt mit dem Griffel die ruhmredige Inschrift in die Pyramide, deren Spitze als Zeichen unaufhaltsamer Zerstörung abgebrochen ist. An diesem großzügigen Entwurfe hat die Ausführung nur wenig geändert. Doch schon der unbezeichnete Stich der „Histor. Architektur" hat die Gestalt des Sterbenden umgedreht, so daß der Sensenmann nicht

am Kopf- sondern am Fußende des Sterbenden steht. Doch nur der Graf selbst und seine Trösterin haben ihren Platz gewechselt, die 3 übrigen blieben unverändert. Brokoff hat das Denkmal in seinem figürlichen Teil 1716 vollendet, das durch die erwähnte Umdrehung der Hauptgestalten an Geschlossenheit gewiß gewonnen hat.

Als Fischers Sohn Josef Emanuel später für Graf Trautson in Wien das Grabmal zu entwerfen hatte, griff er auf jenen Gedanken seines Vaters zurück. Das Denkmal steht in der Michaelerkirche gegenüber der Burg und ist 1730 von Sedelmayr in Wien gestochen worden. Auch hier liegt der Sterbende auf seinem Sarkophag und wird von einer Frauengestalt gestützt. Am Sockel hält ein Knabe das Wappen. Die Blicke des Sterbenden sind aufwärts gegen einen auf Wolken thronenden Engel gerichtet, der die Rechte tröstend und segnend über ihn hält und mit dem Sternenkranz zum Himmel zeigt. Dieses Denkmal ist — im bezeichnenden Gegensatz zu den Entwürfen des Vaters — weit mehr malerisch als baulich oder auch nur bildnerisch gedacht. Die breit hingelagerte Engelwolke, die darüber aufragenden zwei Palmen, von denen ein mächtiger Vorhang baldachinartig herabwallt, am Fußende der Hermelin, der das Sarkophagende deckt, das alles sind malerische Elemente, deren sich Johann Bernhard niemals bedient hätte.

Es ist der französische Einfluß, der sich im Sohne hierbei bemerkbar macht. An diese Richtung des Pariser Barocks erinnert nach meinem Empfinden auch ein Entwurf der Albertina, der in Bisterzeichnung die Minerva zeigt, wie sie auf einer Quadriga über die zu Boden gestürzten Gestalten des Neides und der Unwissenheit siegt. Dieser Fischer v. Erlach zugeschriebene Entwurf ist keinesfalls vom Vater, weder im Geistigen, noch in der Handzeichnung selbst. Die Strichführung verrät, ganz im Gegensatze zu des Vaters alle Plastik trefflich kennzeichnenden Linien, ein rein malerisches Element (Höhe 23, Br. 35). Die noch schwach leserliche Unterschrift in Bleistift „Fischer v. Erlach" ist offensichtlich von fremder, späterer Hand hinzugefügt.

Denselben Gegensatz bieten die „Trauergerüste", die Vater und Sohn entwarfen. Vom älteren Fischer stammte das Castrum doloris für Kaiser Josef I., das auf Befehl der Kaiserin-Witwe im Juni 1711 in der Augustiner-Hofkirche aufgerichtet worden war. Wir kennen es nur noch aus dem Stich, den Delsenbach in Wien angefertigt. Es gehört zu dem Großartigsten, was für derartig flüchtig vergängliche Werke ersonnen werden konnte. Auf hohem Stufenunterbau trauern zwei gekrönte weibliche Gestalten, zwischen ihnen, eine Stufe höher, sitzt die Fama auf der Weltkugel und schreibt das Lob auf eine den hoch aufragenden Sockel bedeckende Tafel. Darüber der Sarkophag, von klagenden Frauen mit Fackeln umgeben. Ein mächtiger Kranz von einem Engel, Glaube, Liebe und Hoffnung gehalten, schwebt darüber. Noch höher eine Namenstafel, abermals mit drei Gestalten. Und das Ganze von einem wirklichen, nicht gemeisselten Florbaldachin mit der Krone bedeckt, wobei die schwarzen Vorhangenden, weit auseinander gespannt, an 4 seitlichen Pylonen hängen, auf denen Obelisken mit Trophäen und Lichtern stehen. Echt Fischerisch

sind die vier hohen Rundpfeiler des gotischen Kirchenbaues, zwischen denen dieses prunkvolle Mauergerüst seine Aufstellung fand, wieder als — Trajanssäulen mit einem Reliefband umspannt. Wenn auch diese Reliefs gewiß nur, schon wegen der Kürze der Zeit, in Malerei vorgetäuscht waren, hatte der Bildhauer-Architekt doch sich darin noch nicht Genüge getan: er baut überdies noch beiderseits des Sarkophages zwei niedrigere Postamente, wieder mit je 2 symbolischen Gestalten, Inschriften und rauchenden Vasen.

Das ist so streng architektonisch empfunden, bildnerisch so reich und sinnvoll belebt, daß es gar nicht überboten werden konnte.

Als Josef Emanuel der Sohn 1740, ebenfalls für die Wiener Augustinerkirche das Trauergerüst für Karl VI. errichtete im Auftrage Maria Theresias, behalf er sich mit dem hergebrachten Tabernakelbau, wie er ihn — allerdings in Stein — auch zu dem Josefs- und Marien-Denkmal auf dem Hohen Markt in Wien verwendet hat. Und nun sind die gotischen Kirchenpfeiler wieder rein malerisch mit Palmwedeln und Lorbeerzweigen spiralförmig umwunden und mit gemalten Bildtafeln behangen.

Vom St. Johann-Spital in Salzburg besitzt das Salzburger Museum und das Salzburger Regierungsarchiv 19 Zeichnungen, Einzelentwürfe der Schauseite und der inneren Ausstattung.

Der Grundriß gibt die Kirche und den rechten Flügel mit 7 Tür- und Fensterachsen für zwei Eingänge und 3 dazwischen liegende Räume. In der Ausführung ist dann 1 Fensterachse entfallen. Anschließend springt zur Flankenbetonung ein breites, 3fenstriges Risalit vor, an das sich an der Ecke, wieder zurücktretend, noch ein 1fenstriger Raum anschließt. Bei aller klösterlichen Einfachheit der Schauseite ist doch hierdurch eine wirksam gliedernde Schattengebung erzielt.

Lehrreich ist der Grundriß der Kirche. Auch hier war, wie später bei der Kollegienkirche, Fischers ursprüngliche Absicht: die Apsis in bewegter Grundform, mit zweimaliger Einbuchtung, frei aus dem Querschiff heraustreten zu lassen und dadurch auch der Rückseite eine belebte Silhouette zu verleihen. Auch an der St. Johannkirche ist ihm aber dieser Wunsch unerfüllt geblieben. Schon der eine in Federzeichnung ausgeführte Grundriß hat, offenbar von anderer Hand, nachträglich die auch zur Ausführung gelangten Sakristei-Anbauten in Bleistift eingezeichnet erhalten, wodurch die Apsis in ein eintöniges Rechteck eingeschachtelt worden ist.

Das Salzburger Museum besitzt eine grau und braun getuschte Bisterzeichnung (35 zu 21), auf der zur Hälfte die Vorderansicht des St. Johann Spitales, zur anderen Hälfte der Querschnitt mit dem Blick ins Innere veranschaulicht ist.

Auf einer dritten Federzeichnung des Museums (37,5 zu 28 Höhe) sind der Hochaltar und die bauliche Umrahmung eines Seitenaltares angedeutet. Dieser Hochaltar von St. Johann, bisher kaum beachtet, ist an sich und als Vorstudie für Fischers gewaltige Altarbauten in der Salzburger Kollegienkirche, der Mariazeller Wallfahrtskirche und der Wiener Karlskirche von einer Bedeutung, die über den bescheidenen Kirchenbau eines Spitales hinausgeht. Eine, weit

größeren Anlagen würdige, Doppeltreppe führt nach diesem Entwurfe zum Altar empor und hebt dessen strenge und noch einfache Säulenarchitektur damit wirksam empor.

Von diesem Altar selbst liegen noch zwei übereinstimmende, aber nicht gleichwertige Entwürfe vor. Das kleinere der beiden Blätter (39,5 Höhe zu 29 Breite) gibt den Grundriß in Bleistift, den Aufriß als getuschte Federzeichnung. Jederseits flankieren drei Säulen den Tabernakel und tragen ein mächtiges Gesims, über dem sich eine Kuppel wölbt mit dem Salvator als Bekrönung. Sechs Engel, jederseits drei, mit den Marterwerkzeugen st ‹n auf dem Hauptgesimse und decken in lebhafter Bewegung die Trommel des Kuppelunterbaues.

Diese Zeichnung scheint mir von Fischers Hand zu rühren. Auch gibt der Entwurf zwei Varianten geringfügiger Unterscheidung: einmal ist der seitliche Anlauf hinter den Säulen streng architektonisch gelöst, mit einem rechteckigen schmucklosen Feld zwischen den Säulen, und einem Balustradengesims Das andere Mal sind nachträglich Blumen- und Fruchtgewinde eingezeichnet, zum Teil aufgeklebt, der Architrav aber glatt, nicht durchbrochen.

Das zweite größere Blatt (48,5 Höhe zu 27,5 Breite), von geringerer Hand in Tusche, gelb und rot ausgeführt, ist nur durch eine Stuckwolke über der Kuppel bereichert mit knienden Engeln, Köpfchen und heiliger Taube.

Das beste der Blätter stellt die Kanzel dar. Auf Engelsköpfen ruht die geschweifte Brüstung, deren Wölbung aus Akanthusblättern aufsteigt. Die Muschelnische, in der der Priester steht, ist von einem Baldachin bekrönt, von dem beiderseits geraffte Vorhänge herabfallen, jederseits von einem wagrecht schwebenden Engelknaben gehalten. Die ungemein flotte Federzeichnung, sowohl in den Ziermotiven, wie namentlich in der Gestalt des Priesters auf der Kanzel mit den Knaben verrät die Meisterhand, sicher jene Fischers selbst (Höhe 31 zu Breite 20).

Es darf nicht vergessen werden, daß Fischer von der Bildhauerei ausgegangen ist, sich auch nach seiner Rückkehr aus Italien, im Grazer Mausoleum, im Brünner Krautmarktbrunnen, in Wien an der Pestsäule, an den Ehrenpforten als Bildhauer erwies. Daraus erklärt sich die, wie ich hervorheben möchte, dauernde Freude am figürlichen Schmuck seiner Bauten nicht nur, sondern vor allem auch seiner Entwürfe. In ihnen ist das figürliche oft mit besonderer Beschwingtheit in wenigen sicheren Strichen flott skizziert. Zum Beispiel auch auf dem eben erwähnten Kanzelentwurf, wo die Gestalt des Priesters sozusagen als Zugabe, nur als Maßstab für die Größenverhältnisse, doch mit besonderer Lust ausgeführt ist.

Dieser Zug zum Plastischen kommt in Fischers viel zu wenig gewürdigten Vasenentwürfen zum Durchbruch. Man wird nicht fehlgehen, wenn man einige der kraftvollsten Vasen des Mirabellgartens auf Fischers Rechnung setzt. Sicher ist, wie ich jetzt durch Vergleich mit seinen übrigen Handzeichnungen feststellen kann, ein Blatt des Regierungsarchives mit zwei Vasen seine eigenhändige Arbeit. In ihrer Grundform einfach, mit stark vortretender Bauchung,



Abb. 3. J. B. Fischer v. Erlach: Altar-Entwurf für Straßengel (Wien, Albertina).



Abb. 4. J. B. Fischer v. Erlach: Brunnen-Entwurf für Brünn (Wien, Albertina).

Flammen aus der Mündung züngelnd und flatternden Tüchern als einziger Zier der Leibung, sind sie in raschen Federstrichen trefflich angedeutet.

Gewiß dieselbe Hand hat auf einem Blatt des Salzburger Museums (30,5 hoch, 19 breit) das Rankenwerk mit Köpfchen einer Türbekrönung und die Aufschrift „Die Kirchen tier In Johanes Spidal" mit Feder flüchtig hingeschrieben. In dieser Giebelbekrönung erweist sich eine leichte Anlehnung Fischers an Borromini, von dem die Albertina durch die Sammlung Stosch bekanntlich eine hervorragende Zahl seiner Entwürfe besitzt; darunter den für die Schauseite des collegio di Propaganda (1649 begonnen). An das Motiv ihres Türaufsatzes erinnert Fischers eben erwähnte Skizze.

Für Fischers bedeutendsten Kirchenbau (neben der von ihm entworfenen und 1716 begonnenen, aber von seinem Sohne Josef Emanuel erst 1737 vollendeten Wiener Karlskirche) — für die Salzburger Kollegienkirche — besitzt das Salzburger Museum eine Reihe von Entwürfen.

Das bedeutendste darunter ist der Entwurf zum berühmten Hochaltar, Federzeichnung, farbig getuscht (55 hoch, 36,5 breit). Sie ist zweifellos neben dem Entwurf zum Mariazeller Hochaltar (bei Dr. August Heymann in Wien) eine der wichtigsten, unbedingt eigenhändigen Arbeiten Fischers. Er hat zuerst die Architektur als Rahmen gezeichnet, dann aber alles Bildnerische aus Papier geschnitten und darauf geklebt. Ich werde bei anderer Gelegenheit darauf noch zurückkommen.

Die Salzburger Universitäts- oder Kollegienkirche sollte eine Ergänzung des bereits bestehenden Studiengebäudes bilden, mußte deshalb auf dessen Fluchtlinie Rücksicht nehmen und die Hauptseite gegen den Marktplatz kehren. Infolgedessen ist die Kollegienkirche nicht orientiert. Das heißt, der Hochaltar liegt nicht am Ostende der Hauptachse, wie bei den meisten katholischen Kirchen. Auch in Salzburg sind alle älteren Anlagen — St. Peter, Dom, Nonnbergkirche, Franziskanerkirche — streng orientiert, Fischers Dreifaltigkeitskirche gegen Nordost, seine Ursulinenkirche gegen Südost, die Kollegienkirche dagegen senkrecht nach Süd gerichtet. Der vorhandene, knapp verfügbare Raum gestattete keine andere Lösung.

Während der erste Entwurf für die Länge der vorderen und rückwärtigen Seitenkapellen sowie auch für die Breite des Querschiffes dasselbe Maß angenommen hatte, wünschte der Erzbischof, nach dessen Einzeichnung, ein breiteres Querschiff, wodurch der ganze Grundriß gestreckter, der Vierungsraum unter der Kuppel gewaltiger erscheinen mußte. Die Verbreiterung des Querschiffes sollte das von Fischer vorgeschlagene Maß ungefähr um ein Siebentel überschreiten. Auch war im Gegensatze zu Fischers erstem Entwurf vom Erzbischof der Anbau einer „Sokristei" an das Presbyterium angeregt worden und „Ein oratorium ober der Sacristey". Schließlich sollte danach vor allem das Presbyterium wesentlich verlängert werden, nämlich im Verhältnis von 5 zu 8.

Nun besitzt das Salzburger Regierungsarchiv ebenfalls einen Grundriß, auf Bleistiftentwurf sauber in Bister nachgezogen mit teilweise verwischten Maßeintragungen in Bleistift. Er ist rückwärts in alter Handschrift als „Vnäfer-

sidet-Collegy“ bezeichnet. Hier sind beiderseits vom Presbyterium die Sakristeien noch nicht vorgesehen, dagegen die Sockelgesimse mit allen Verkröpfungen bereits gewissenhaft eingezeichnet. Dieser Grundriß stellt ein Kompromiß zwischen dem ersten Entwurf und der gewünschten Vergrößerung dar. Denn er verbreitert zwar das Querschiff, verlängert aber nicht das Presbyterium und verzichtet noch auf die Apsisanbauten.

Ein sehr schematisch gezeichneter Entwurf der Hauptansicht im Salzburger Museum (Höhe 29,5, Breite 37.5) rührt gewiß nicht von Fischers Hand, ist aber nach seinen Skizzen oder Angaben gezeichnet. Er gibt nur die Verteilung der Massen und Öffnungen und ist in der Ausführung wesentlich bereichert und verfeinert worden.

Man wird eben, bei genauerem Studium architektonischer Handzeichnungen, strenger zwischen der Handschrift des Schöpfers und der Werkstattarbeit der Gehilfen unterscheiden lernen müssen.

Die verhältnismäßig große Zahl von Blättern, die wir Fischer v. Erlach und seinem Kreise zuschreiben können, bietet hierzu den besten Anlaß.

Weit seltener blieben begreiflicherweise die Entwürfe der weltlichen Bauten erhalten.

Dafür besitzt die Albertina von einem Palast gleich beide Varianten. Es handelt sich um den ehemaligen Schwarzenberg-Palast, der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts auf der einen Schmalseite des Neuen (Mehl-) Marktes in Wien stand, an der Ecke der Kärtnerstraße, und einer weit pomphafteren Zinsburg weichen mußte. Die beiden leicht lavierten Tuschzeichnungen sind in ihrer ermüdenden Reißfederarbeit wohl auch nur von Gehilfenhand liniert worden. Aber es scheint mir, der Meister habe sich wieder die Einzeichnung alles Dekorativen und Figürlichen vorbehalten. Ein 3toriges Mittelrisalit steigt zu 3 Geschossen auf und wird von einem eleganten Giebel mit Phöbus Apollon auf dem Sonnenwagen, im vielfigurigen Relief, abgeschlossen. Fein gezeichnete, gut bewegte Gestalten krönen Giebelspitze und Attika, auch auf den zurücktretenden beiden Seitenflügeln. Das erste „Project des Fürst v. Schwartzenbergischen Gebäuts, wie solches in die Carntnerstraße häte gebauet sollen werden“ (nach Fischers eigenhändiger Unterschrift) sieht für das Hauptgeschoß nur über dem mittleren Haupttore einen Balkon vor, mit 2 Atlanten als Trägern und 2 liegenden Gestalten (nach Michelangelos Medicäergräbern) zu seiten des Wappens als Bekrönung des besonders betonten Mittelfensters. Im 2. „Project Eben vorhergehenden gleichmeßig“, das heißt ganz gleich, ist nur diese Balkonanlage als einziger Schmuck des Ganzen über die ganze Breite der 3achsigen Toranlage gezogen. Auf den 4 Säulenpaaren der Erdgeschosse stehen nun 4 Atlanten, um das Gesimse des Balkons zu stützen. Der Stich von J. M. Siccrist nach einer Zeichnung des jüngeren Fischer zeigt den Palast wesentlich verändert; er ist durch die Beschränkung auf zwei Obergeschosse um die Wirkung des höher geplanten Mittelrisalites gekommen, dem auch die von Fischer immer so sehr betonte großzügige Portalanlage fehlt. Denn sie wurde in zwei weitbescheidenere Tore geteilt und diese in die Seitenflügel verbannt. Auch wirkte

das Ganze gestreckter, einförmiger, weit unmonumentaler, und das war wohl auch der Grund, warum es Fischer in die Veröffentlichung eigener Bauten in seinem großen Werke „Hist. Arch." nicht aufgenommen hat. Gerade deshalb wächst die Bedeutung der ausnahmsweise erhaltenen „Projecte". Denn selten beurteilt man einen Künstler richtig, wenn man allein das Ausgeführte in Rechnung stellt. Auf 2 Säulenpaare beschränkt ist sein Portalgedanke dann im P. Trautson (Ungarische Garde) in Wien zum Glück doch zur Verwendung gelangt, und bekanntlich wirkt gerade dieses durch die straffe Geschlossenheit des Ganzen und die meisterhafte Betonung des Mittelrisalites unter allen Barockpalästen Fischers, ja Wiens am edelsten und monumentalsten.

Das Gewaltigste, was an gezeichneten Entwürfen weltlicher Art bisher bekannt geworden, ist jener für den Ausbau der Wiener Burg, in getuschter Federzeichnung, Eigentum der Albertina (Höhe 40, Breite 98). Weder Zeichnung noch Unterschrift sind von Joh. Bernh. Fischers Hand. Und der Entwurf als solcher? — Denn schließlich wird immer die Lösung dieser Frage nach dem künstlerischen Urheber die Hauptsache blieben.

Dreger hat sie eingehend besprochen, weshalb hier nur darauf verwiesen sei. Er reiht ihn der „späten, klassizistischen Periode des älteren Fischer v. E." ein. „Allenfalls könnten wir an den jüngeren Fischer denken, der dann aber ganz unter dem Einflusse seines Vaters und als dessen Fortsetzer erschiene". Daß Josef Emanual letzteres gewesen, ist bekannt. Weniger beachtet ist, daß er sich vom „Einflusse seines Vaters" in vielem freigemacht.

Auffällig erscheint nun, worauf bisher nicht verwiesen, daß dieser — neben dem ersten Schönbrunner Entwurf — doch gewiß weitaus gewaltigste, ja überwältigend große Gedanke keine Aufnahme in Fischers „Histor. Architektur" gefunden hat! Darin veröffentlichte er doch keineswegs bloß seine wirklich ausgeführten, sondern auch bloß projektierte Bauten wie eben Schönbrunn in der ersten Anlage.

Nur der rückseits geschriebene Vermerk „Erstes Project der Burg", hat viel von Fischers charakteristischer Schrift. In Giebel- und Fensterbildung erinnert vieles zweifellos an den Trautsonpalast. Baldachinartige Zeltdächer aber, wie sie hier an den beiden Flügelbauten rechts und links zu sehen, fehlen im gesamten Fischerschen Werk. Weit häufiger finden wir derartige Zeltkuppeln bei Hildebrandt, etwa an seinem Entwurf für den Burghof von 1725.

Unverkennbar Fischerisch dagegen ist schließlich der Entwurf zu einer Monstranz im Besitz des Grafen Otto Harrach (Höhe 35,5, Br. 22). Der aufgeringelte Leib der Schlange bildet den Fuß, das Schwanzende umschlingt die Weltkugel, auf deren Mondsichel Maria steht. Die Arme beteuernd auf die Brust gelegt, blickt sie zur Taube empor, die inmitten des Strahlenkranzes sich auf sie niederläßt. Oben blickt Gott Vater durch die Strahlenbündel. Die gespitzten Finger seiner Hände wie die Mariens sind wieder ganz Fischers Handschrift. Das Blatt ist in blau, rot und grün gemalt. —

Auf Grund der hier umschriebenen Blätter wird sich auch noch Weiteres von seiner Hand finden und ihm mit Sicherheit zuschreiben lassen.

LITERATUR.

Alois Hauser: Die Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien (Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines, 1882 Band XXI).

Albert Ilg: Die Fischer von Erlach, Wien 1895.

Julius Leisching: Johann Bernhard Fischer von Erlach und der Krautmarktbrunnen zu Brünn. 1897.

Friedrich Pirckmayer: Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs (Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 1903).

Moriz Dreger: Zeichnungen des älteren Fischer von Erlach (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission 1908).

Moriz Dreger: Baugeschichte der k. k. Hofburg in Wien (Östr. Kunsttopographie, 14. Band, 1914).

Hans Tietze: Beiträge zur Geschichte der öster. Barockarchitektur (Kunst und Kunsthandwerk, 1918).



Abb. 1. Haag, Sammlung C. Hofstede de Groot: Saskia's Wochenstube



Abb. 2. Haag, Sammlung C. Hofstede de Groot: Saskia im Bett



Abb. 3. Kunsthandel: Heilige Familie



Abb. 4. Boston, Sammlung Paul Sachs: Saskia's Wochenstube

AUS REMBRANDTS HÄUSLICHKEIT

Von WILHELM R. VALENTINER

Mit 11 Abbildungen auf Tafel 111—118

Wie sehr Rembrandt aus dem intensiven Erleben enger häuslicher Begebenheiten neue Kräfte für die großartige Ausgestaltung seiner schöpferischen Ideen gewann, lehren vor allem seine Zeichnungen. Eine bedeutende Anzahl, die einzelne Gestalten oder Szenen aus seiner Häuslichkeit schildern, sind oft unmittelbare Vorstufen zu Darstellungen allgemeineren Inhaltes, die aus der Bibel oder Mythologie entnommen oder vom Künstler frei erfunden sind. Daß Rembrandt selbst schon beim Ordnen seines Studienmateriales die Tendenz hatte, den Einzelfall zum Typus zu erheben, zeigt die Aufschrift einer Mappe von 135 Blättern, die Rembrandts Freund Jan van de Capelle besaß und die als „Darstellungen aus dem Leben der Frau im Zusammensein mit Kindern" („het vrouwenlewen met Kinderen") bezeichnet werden. In der Tat hat Rembrandt in seinen Zeichnungen das „Frauenleben" in seinen vielfältigen Beziehungen, das Verhältnis der Frau nicht nur zum Kind, das freilich die erste Stelle einnimmt, sondern auch zum Manne und zur häuslichen Umgebung mit seltenem psychologischem Verständnis geschildert. Wir begegnen Studien von nachdenkenden, lesenden, sich schmückenden, schlafenden Frauen, von Frauen am Fenster und im Schlafgemach, bei der Toilette oder im Bett, Aktstudien, die das intime Verhältnis zum Künstler darstellen, und individuelle Porträtzeichnungen nach Saskia und Hendrickje, den beiden Gestalten, die für fast alle diese Blätter die Modelle bildeten, und schließlich auch einigen Liebesszenen, in denen sich die Phantasie des Künstlers ungebundener betätigt. Unschwer vermögen wir auch aus dem vorhandenen Material einen Teil jener Studien zusammenzustellen, die in jener Mappe vereinigt waren, Darstellungen, die die Frau in der Beschäftigung mit dem Kind von der Geburt an bis zu seiner ersten Erziehung wiedergeben.

Aus dieser Gruppe seien einige Blätter herausgehoben, in denen die Leiden und Freuden der Frau während der Schwangerschaft und Geburt des Kindes geschildert werden, Blätter, aus denen Rembrandts Stellungnahme zu seinen häuslichen Angelegenheiten als Mensch und als Künstler besonders deutlich wird.

Saskia hat während einer achtjährigen Ehe (10. Juni 1634 bis 14. Juni 1642) vier Kinder geboren: zwei Knaben und zwei Mädchen, von denen nur eine Knabe, der zuletzt geborene Titus, die Mutter überlebte. Eine ganze Reihe Zeichnungen Rembrandts aus diesen Jahren sind uns erhalten, die Saskia im Wochenbett oder während der Krankheiten, die sich bei der offenbar zarten Natur frühzeitig einstellten, wiedergeben. Besonders häufig sind die Blätter, die Saskia in nächster Nähe gesehen halb aufgerichtet oder im Bett liegend zeigen, seltener die, auf denen das ganze Bett und die umgebende Räumlichkeit mit angedeutet ist. Ein wichtiges Blatt dieser Art befindet sich in der Sammlung Hofstede de Groot im Haag: Saskia liegt mit umwickeltem Kopf in einem großen Himmelbett, dessen geschnitzte Eckpfosten deutlich zu erkennen sind (Abb. 1). Vorn

stehen auf einem Schemel zwei Gefäße, ein Krug ist in der Fensternische neben dem Bett angedeutet. Als eine Wochenstube wird die Darstellung durch den geflochtenen Wöchnerinnenkorb vorn am Boden charakterisiert, ein Korb, in dem im damaligen Holland die Wöchnerin oder Amme zu sitzen pflegte, wenn das Kind genährt wurde. — Eine der Nahansichten der im Bett liegenden Saskia, in derselben Sammlung (Abb. 2) scheint gleichzeitig entstanden zu sein. Die Stellung des Schemels vorn, auf dem dasselbe niedere Gefäß steht, ist die gleiche; auch Kopftuch, Kissen und Bettvorhang sind ähnlich angedeutet. Saskia hatte erst die Hände vorn auf der Bettdecke liegen; als sie im letzten Augenblick die Hand zum Kinn führte, ließ sich der Künstler das ansprechende Motiv nicht entgehen, auch um der etwas unsicheren Haltung der im Bett aufrecht Sitzenden in den Augen des Beschauers eine festere Haltung zu geben. In welcher Weise der Wöchnerinnenkorb vor Saskias Bett verwandt wurde, zeigt uns eine nach der Aufschrift 1634 entstandene Zeichnung, von der ich eine Reproduktion Herrn Dr. Hofstede de Groot verdanke (Abb. 3). Ob es sich bei dem Blatt, das in der Ausführung einen etwas unfreien Eindruck macht, um ein Original oder um eine Kopie nach einem solchen handelt — der Stil paßt jedenfalls ganz in die Zeit des Datums — vermag ich nicht mit Sicherheit zu sagen, da mir das Blatt im Original nicht bekannt ist. Um eine Wochenstube der Saskia kann es sich noch nicht handeln, da ihr erstes Kind erst nach der Mitte 1635 geboren wurde. Es ist aber bezeichnend, daß den Künstler ein solches Motiv bereits beschäftigte, als Saskia das Kind erwartete. Jedoch verhüllt es sich noch hinter der Darstellung einer heiligen Familie: die männliche Gestalt, die neben der Amme am Boden sitzt, ist offenbar als Joseph zu deuten. Während die besorgt nach dem Kind sich umschauende Mutter im Bett mit feinster Beobachtung wiedergegeben ist, beweist die Ungeschicklichkeit, mit der Rembrandt das kleine Wesen im Schoße der Amme zeichnet, daß der Künstler damals neugeborene Kinder zu studieren noch nicht genügend Gelegenheit hatte — ein Beispiel mehr dafür, wie sehr Rembrandt für seine Kunst der unmittelbaren Naturanschauung bedurfte. Wie ihm die Wiedergabe von fremdländischen Tieren (Löwen, Elefanten, Dromedaren usw.), deren er für seine religiösen Motive bisweilen benötigte, Schwierigkeiten machte, ehe er sie genau von Augenschein kannte, so entbehren auch seine Darstellungen von kleinen Kindern, solange er sie noch nicht im eigenen Hause beobachten konnte, in den biblischen Geschichten vor 1635 der freien Natürlichkeit.

Eine viel größere Lebendigkeit der Auffassung spricht aus einem zweiten Blatt größeren Formates, das Saskia im Wochenbett darstellt und sich jetzt in der Sammlung Paul Sachs in Boston befindet (Abb. 4). In der Technik, bei der die Federstriche stark in das Papier eingedrückt und von einer breiten Lavierung begleitet sind, ist es dem großen Blatt im Besitz Hofstede de Groot's verwandt und offenbar gleichzeitig entstanden. Im Vordergrund steht wieder, mit Decken beladen, der Ammenkorb und dahinter, rechts vom Bett, ist ein Rohrstuhl in der Form eines Strandkorbes sichtbar, dem wir auch auf einer anderen Zeichnung Rembrandts begegnen. Im Bett neben Saskia liegt in Decken ein-



Abb. 5. **Maartensdijk**, Sammlung F. Lugt: Saskia von einer Wärterin gepflegt.



Abb. 6. Weimar, Schloßmuseum: Saskia im Bett und Wärterin

gewickelt schon das neugeborene Kind. Links vorne scheint ein Kamin angedeutet und daneben steht eine brennende Kerze auf einem Stuhl.

Noch ein drittes, besonders reizvolles Blatt im Besitz Herrn F. Lugt's in Maartensdijk zeigt uns das Schlafgemach in Rembrandts Wohnung mit Saskia im großen Himmelbett (Abb. 5). Es ist dies eine sorgfältig abgewogene, durch die am Bett sitzende Wärterin bereicherte Komposition, zu der wir sogar, wie der Besitzer des Blattes feststellte, eine Art Vorstudie in der Sammlung des Weimarer Schloßmuseums besitzen (Abb. 6). Auf dem ausgeführten Blatt ist der Zusammenhang zwischen Saskia und der Wärterin nicht mehr ganz so unmittelbar wie auf der Weimarer Zeichnung, auf der sie sich einander zuwenden und im Gespräch begriffen scheinen. Saskia sitzt mit aufgezogenen Knien und träumt vor sich hin, während die Wärterin mit einer Handarbeit oder mit dem Schälen von Früchten beschäftigt ist. Vielleicht gibt eine kleine Federzeichnung früher im Besitz Seymour Hadens (Abb. 7) dieselbe Frau wieder, wie sie im Begriffe ist, Saskia vorzulesen: die Gesichtszüge sind ähnlich, auch Kopftuch und Kostüm scheinen übereinstimmend. Die volle Figur paßt zu dem Beruf der Amme. Zum Unterschied von der Weimarer Zeichnung ist bei dem Lugtschen Blatt die Komposition nach allen Seiten abgeschlossen, indem durch den Stuhl auf der rechten Seite das Gleichgewicht gegenüber der sitzenden Figur auf der linken hergestellt wird. Durch die sorgfältige Zeichnung der Einzelheiten im Raum und die fein abgestufte Lavierung wird eine bildmäßige Wirkung erreicht, und die gemütliche Stimmung kann in verwandten Genrebildern von Malern wie Pieter de Hooch, Nicolaes Maes, Jan Vrel und Esaias Boursse nicht wohl übertroffen werden. Keiner von diesen beträchtlich später tätigen Meistern verband so meisterlich größte Lebendigkeit der Beobachtung und gegenwärtige Sicherheit der Technik. Wie auf allen anderen Gebieten der Genredarstellung hat Rembrandt auch auf diesem der Schilderung behaglich häuslicher Szenen im Schlafgemach den gleichzeitigen holländischen Meistern die Wege gewiesen und sie, sei es auch nur mit einer Zeichnung, in ihrem eigentlichen Bereiche übertroffen.

Im Vergleich zu den beiden großen Blättern in Boston und im Haag zeigt die vorliegende Zeichnung einen etwas vorgeschritteneren Stil. Die Strichführung ist weniger gewaltsam, die Tönung reicher und feiner. Während wir bei den anderen Blättern eine Datierung um die Mitte der 30er Jahre annehmen, halten wir nach der Technik für die Lugtsche Zeichnung die Entstehung um 1640 für wahrscheinlich. Damit stimmt auch eine andere Wahrnehmung überein.

Es scheint nicht, daß wir auf dem Lugtschen Blatt und den beiden anderen Zeichnungen dieselbe Räumlichkeit vor uns haben. Wir erinnern uns, daß Rembrandt in den dreißiger Jahren mehrmals die Wohnung wechselte und erst Anfang 1639 das bekannte Haus in der Jodenbreestraat erwarb, das er dann bis nach der Mitte der fünfziger Jahre bewohnte. Die räumliche Anordnung auf dem Blatt der Sammlung Lugt läßt sich sehr wohl mit der „Agtercamer offte Sael" im Rembrandthaus, das wir nach dem Inventar von 1656 als das Schlafzimmer annehmen müssen, in Einklang bringen. Das nach hinten gelegene große

Zimmer, zu dem man durch den Korridor an dem kleinen Hof entlang gelangte, öffnete sich mit drei Fenstern nach der Seite, die rechts von unserer Zeichnung liegt. Gegenüber den Fenstern lag der heute nicht mehr erhaltene, mit Karyatiden geschmückte Kamin, den wir auf der Zeichnung links vorn angedeutet sehen. Das Bett stand an der Eingangswand und hatte gerade Platz zwischen der Ecke und der Tür, die wir auch auf der Studie hinter dem Stuhl angedeutet sehen. Wie es natürlich ist, lag Saskia so, daß sie das Licht der Fenster im Rücken hatte.

Auf den beiden anderen großen Blättern liegt Saskia in umgekehrter Richtung im Bett; es ist deshalb eher anzunehmen, daß die Fenster links von der Darstellung lagen, eine Annahme, zu der auch die Andeutung der Fensternische auf dem Haager Blatt stimmt. Aus den Schatten der Gegenstände bei diesen Zeichnungen Schlüsse auf die Lage der Fenster zu ziehen, ist bedenklich, da sie auch bei künstlichem Licht ausgeführt sein können; dies ist zum wenigsten bei dem Bostoner Blatt der Fall, wenn anders der Gegenstand auf dem Schemel am Bett richtig als brennende Kerze gedeutet ist. Vor allem aber beweist der breite Abstand der Wand rechts vom Bett auf den beiden großen Blättern, in dem keine Tür angegeben ist, daß es sich hier um eine andere Räumlichkeit als die im Rembrandthaus in der Breestraat handelt. Vermutlich sind die beiden Blätter zu Beginn des Jahres 1636 nach der Geburt des ersten Kindes Rumbartus in der damaligen Wohnung Rembrandts in der Nieuwe Doelestraat entstanden.

Rembrandts Inventar von 1656 hilft uns, die Vorstellung von der Einrichtung seines und Saskias Schlafzimmers zu bereichern. Außer dem Bett werden in dem Raum noch erwähnt: ein eichener Tisch mit einer gestickten Tischdecke, ein Schrank für Kinderwäsche, eine Presse aus Sazerdanholz, ein großer Spiegel, sechs Stühle und ein Rohrstuhl. Dieser Rohrstuhl (matte stoel) ist vermutlich der Stuhl in Form eines Strandkorbes, den die Zeichnungen wiedergeben. Auch von der Form der anderen Stühle können wir uns nach den Skizzen eine gute Vorstellung machen. Nach dem Inventar hatten sie blaue Bezüge und blau waren auch die Vorhänge am Bett. Sicherlich hob sich der Ton gut von dem braunen Eichenholz des Bettes und des Wandgetäfels ab, mit dem das Zimmer bis oben hin bekleidet gewesen zu sein scheint. Freilich war von der Wand vor Bildern, die sie dicht bedeckten, nicht mehr viel zu sehen. Die Fülle der Gemälde, die wir nach dem Inventar in den einzelnen Zimmern erwähnt finden, läßt darauf schließen, daß Rembrandt dem Prinzip einer lockeren Anordnung der Bilder an den Wänden so wenig wie seine Zeitgenossen huldigte. Manche seiner Räume mögen den gemalten Galerien, die wir von den Gemälden Breughels und van Haechts her kennen, nicht unähnlich ausgesehen haben. — Bei dem Wandschmuck des Schlafzimmers beobachten wir, daß mehr als in den anderen Räumen das religiöse Element überwiegt. Da hing — vermutlich über dem Kamin, auf dessen Gesims wohl die drei antiken Büsten standen — das große Bild der Samariterin am Brunnen, das Giorgione zugeschrieben wurde, eine Madonna von Raphael und eine Kreuzigung von Lelio Orsi. Der Kleinmut des Petrus



Abb. 7. Früher London, Sammlung Seymour Haden: Wärterin vorlesend

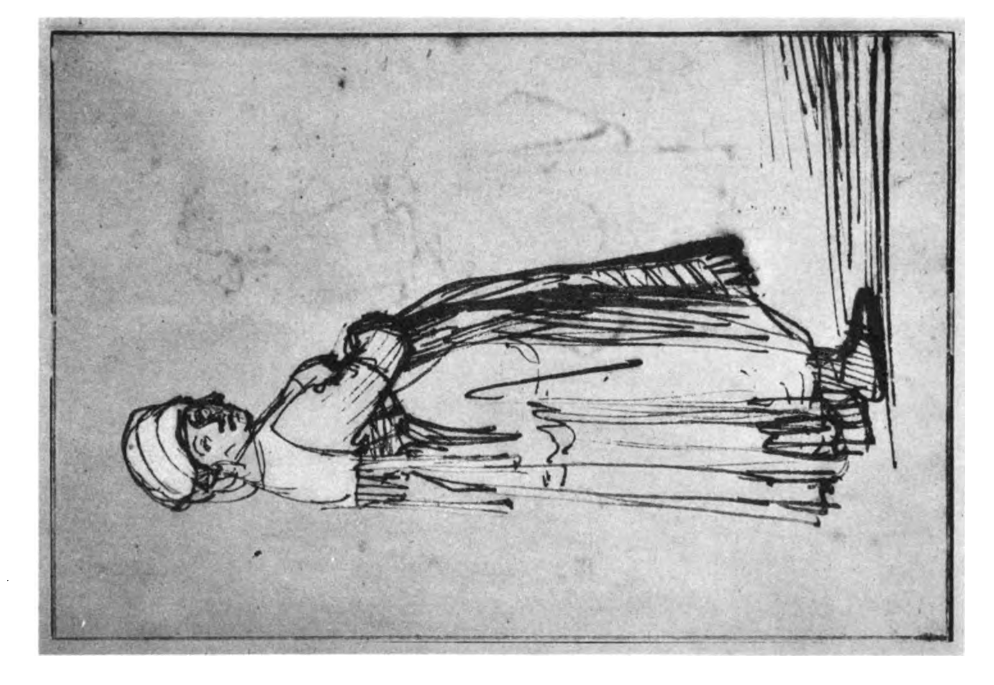


Abb. 8. London, British Museum: Schwangere Frau

war in einem Werk des Aertje van Leyden, das Opfer des gegen Gott gehorsamen Abraham in einem Gemälde des Lievens geschildert. Von Rembrandts eigenen Kompositionen hingen mehrere Darstellungen aus der Passion an den Wänden: ein Ecce homo, eine Grablegung und eine Auferstehung, dazu zwei einzelne Brustbilder Christi. Alles dies waren Werke, aus denen christlich empfindende Seelen wie sie die Bewohner dieses Schlafgemaches waren, Trost in Zeiten des Leidens und Anregung zu Gedanken über die Vergänglichkeit des Daseins gewinnen konnten. Vielleicht war es auch nicht zufällig, daß zwischen diesen Werken zwei Vanitas Stilleben hingen, deren geistige Bedeutung damals stärker als heute empfunden wurde. — Die meisten der im Inventar genannten Gemälde der „Agtercamer" stammten wohl noch aus Saskias Zeiten. Einige neue waren hinzugekommen, wie die „avontstont", in der wir wohl die „Mühle" der Sammlung Widener wieder erkennen dürfen, die mit ihrem wunderbaren Stimmungsgehalt eine seltene Zierde eines Schlafgemaches bildete, des Raumes zugleich, in dem für den Künstler die Erinnerung an die mit Saskia und ihren Kindern in Freud und Leid durchlebten Zeiten immer wach sein mußte.

Sehen wir uns nun im gemalten Oeuvre in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre um, so ist es nicht schwer festzustellen, daß auf Rembrandts Kunst das Erlebnis eines Zusammenseins mit seiner Frau während der langen Monate, als sie ihr Kind erwartete, nicht ohne Einwirkung blieb. In mehreren Bildern hat der Künstler Saskia auch im schwangeren Zustand als Modell benutzt. Bei der Flora in der Eremitage, die 1634 datiert und wohl am Ende dieses Jahres entstanden ist, bemerken wir nicht nur am Körper, sondern auch in den weichen, verschwommenen Gesichtszügen mit dem verfließenden Blick die Zeichen der Schwangerschaft. Seine Beobachtungen verwendet der Künstler bald darauf (1635) auch in einer mythologischen Szene, in der grotesken Darstellung des Fehltrittes der Callisto (Sammlung des Fürsten zu Salm-Salm), zu der uns auch eine gleichzeitige Zeichnung erhalten ist. Nach der Geburt des Knaben sind wohl die „Findung Mosis" der Sammlung Johnson, in der das neugeborene Kind bewundert wird, und der „Ganymed" in Dresden entstanden, eine Darstellung, die mit der Zeichnung des „unartigen Knaben" und anderen Studien nach dem ersten Kind Saskias zusammenhängt. Vor der Geburt des zweiten Kindes im Jahre 1638 hat dann der Künstler auffällig genug Saskia im schwangeren Zustand als Modell für die Braut auf der „Hochzeit Simsons" in Dresden benutzt. Daß Rembrandt zu der Radierung von 1639, dem Tod der Maria (B. 99) wohl durch seine Studien nach Saskia während ihres Krankseins angeregt wurde, hat A. M. Hind treffend beobachtet.

Noch mehr müssen wir uns beim Studium seiner Zeichnungen über den naiven und realistischen Sinn des Künstlers verwundern, mit dem er alles, was ihm neu und erstaunlich im Zusammenleben mit seiner Familie auffiel, im Bilde festhielt. Besonders sind zwei Blätter mit einer am Boden liegenden Frau bemerkenswert, die man bisher kaum ganz richtig gedeutet hat, die eine im Besitz Dr. Hofstede de Groots (Abb. 9), die andere früher in der Sammlung Heseltine. Die Blätter galten bisher als Darstellungen einer in Ohnmacht ge-

sunkenen Frau oder als Studien zu einer Gruppe der Frauen unter dem Kreuz. Wir gehen aber kaum fehl, wenn wir sie als Skizzen nach einer schwangeren Frau (wahrscheinlich nach Saskia), bei der die Wehen beginnen, auffassen. Gesichtsausdruck sowohl wie Körperhaltung, besonders die herabsinkende Hand, die in einer halb mechanischen Bewegung den Leib stützt, sind für diesen Zustand bezeichnend. Die Frau wird von der Wärterin und einem älteren Mann mit Bart und flacher Kappe, in dem wir vermutlich den Hausarzt erkennen dürfen, gestützt. — Diesen beiden Gestalten begegnen wir wieder auf einem noch merkwürdigeren Blatt (Abb. 10), das kaum anders gedeutet werden kann als die Darstellung einer Frau in den Wehen. Der entsetzte Ausdruck der Augen, der schreiende Mund sind mit erschreckender Lebenswahrheit, die Trost zusprechende Wärterin, der ruhig beobachtende Doktor mit dem seltenen psychologischen Verständnis, das den großen Meister charakterisiert, geschildert. In den hastigen, scharfen Strichen meinen wir die Erregung des Künstlers, der Zeuge dieser Szene war, zu spüren.

Deuten wir diese Blätter richtig, so gewähren sie uns einen tiefen Einblick in das Seelenleben des Künstlers, der selbst in so erschreckenden Momenten seiner Kunst nicht vergaß, ja sie so sehr über alle Geschehnisse triumphieren ließ, daß er über allem Mitempfinden den starken Eindruck, den er empfangen, sogleich im Bilde festzuhalten vermochte. Nur einem großen Künstler ist so viel geistige Kraft, so viel Selbstbeherrschung in den Momenten stärkster seelischer Erschütterung zuzutrauen.

Wir schließen mit dem Blick auf eine freundlichere Darstellung, die nicht weniger momentan erfaßt ist: eine Szene, die jenen aufregenden Bildern vielleicht bald folgte und das freudige Ereignis der Geburt zu feiern scheint (Abb. 11). Als eine Schilderung der heiligen Familie läßt sich diese Zeichnung im Berliner Privatbesitz doch wohl kaum verstehen. Vielmehr dürfen wir in der männlichen Gestalt wieder den Doktor, in der weiblichen, die so glücklich erstaunt auf das neugeborene Kind niederschaut, Saskia erkennen. Mit wunderbarer Kunst geben ein paar zarte Federstriche den strahlenden Ausdruck in dem schmalen, eingefallenen Gesicht der jungen Mutter wieder und zeichnen die Umrisse des dickköpfigen Knaben, der noch mit dumpfen, unbewußten Blicken in die Welt schaut.



Abb. 9. Haag, Sammlung C. Hofstede de Groot: Frau in den Wehen



Abb. 10. Berlin, Privatbesitz: Frau in den Wehen



Abb. 11. Berlin, Privatbesitz: Freude über den Neugeborenen

BEITRÄGE ZUR CLAUDE LORRAIN-FORSCHUNG

Von KURT GERSTENBERG

Mit 4 Abbildungen auf Tafel 119—120

I. DIE ADLERZEICHNUNGEN IN DER GALERIE CORSINI.

Über die Kunst Claude Lorrains, die die drei Faktoren der modernen Landschaft Raum, Licht und Stimmung zuerst mit der gesammelten Ausdruckskraft eines Motivs zu vollendeter Einheit zu bringen weiß, ist heute im allgemeinen das Wichtigste bekannt[1]). Das Undramatische in der Kunst Claudes, daß das mählich Verschwebende ruhender Stimmungen im ganzen Umfang auszuschöpfen vermag, hat keine Werkzeuge, um die aktiven Spannungen von Mensch zu Mensch zu ergreifen. Das Figürliche in den Landschaften ist zwar für ihren idyllischen Gehalt unentbehrlich, aber doch selten frei von Unbeholfenheit. Poussin dagegen gewinnt Strenge und herrische Größe seiner Landschaften gerade aus der Fähigkeit, alles Geschehen in dramatische Begegnung zu wandeln. Der Mensch, wo er in seinen Landschaften auftritt, ist von bestimmtester Prägung. Claude kannte selber seine Schwäche und pflegte mit Selbstironie zu sagen, er verkaufe die Landschaften und gebe die Figuren zu[2]). Baldinucci rügt die zu schlanke Bildung seiner Figuren, was nicht immer auf Claudes Konto kommt, da er die Figuren oft von anderen malen ließ, lobt aber mit gutem Blick die Vortrefflichkeit der Tierzeichnung: gli animali quadrupedi particolarmente bovini, caprini, e simili, sono imitati bene, e finiti con grand' amore. Das trifft den Nagel auf den Kopf, denn mit der gleichen umfassenden Liebe wie Bäume und Pflanzen hat Claude auch die Tierwelt beobachtet. Weidetiere gehören zur häufigsten Staffage seiner Bilder und das charakteristische Wesen der Tiere, der schleppende Gang der Rinder, die Behendigkeit der Ziegen und ihre drolligen Sprünge, wenn sie die Hörner aneinander erproben, hat er gut wiedergegeben.

Man darf annehmen, daß Claude auf seinen Campagnawanderungen auch Gelegenheit fand, wildes Getier flüchtig zu erblicken, aber seiner schweren Art entging es, ehe er seiner mit Pinsel oder Feder habhaft wurde. Einmal aber fand er Gelegenheit mit Muße und aus der Nähe einen Adler betrachten zu können, wie er sie sonst nur im Sabinergebirge schweben sah. Auf zwei Skizzenblättern (Größe ca. 21: 16½ cm Rohrfeder, Bister) in der Zeichnungssammlung der Galerie Corsini in Rom hat er einen mächtigen Steinadler in verschiedenen Stellungen mit merklichem Wohlgefallen gezeichnet (Abb. 1 u. 2)[3]). Die bisher in der Claude-Literatur nicht berücksichtigten Zeichnungen tragen rechts oben von fremder Hand die Bezeichnung Claudio Lorenese Vero, doch ist die eine von Claude auch selber signiert Claudio ft. Die andere trägt das Datum 1654 und die Aufschrift: le iour de roy aigle arivez a logis de mrs prefic.

[1]) Gerstenberg, Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom. Halle a. S. 1923 und W. Friedländer, Claude Lorrain, Berlin 1921.

[2]) Vgl. Baldinucci, Notizie dei professori del disegno, ediz. Ranalli Firenze 1847 V, 92.

[3]) Für die Photographien danke ich Herrn Professor Hermanin auch an dieser Stelle.

Ob der Adler aus einem bestimmten Anlaß eingebracht wurde, habe ich nicht feststellen können.

Diese Adlerzeichnungen bereichern nun nicht nur das Bild der Kunst Claudes, sondern nehmen auch einen charakteristischen Platz in der Geschichte der Tierzeichnung ein. Die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts hatte unter den Raubvögeln vorzüglich den Falken dargestellt, darunter die Prachtleistungen mit eindrucksvoller Schärfe in der Einzelbeobachtung von Benozzo Gozzoli, der in der Landschaft des Dreikönigzuges im Palazzo Medici einen Falken über einem geschlagenen Hasen hocken läßt, und von Holbein in dem Jagdfalken des Robert Cheseman. Adlerzeichnungen aber behalten selbst im 16. Jahrhundert noch ein phantastisch wirklichkeitsfernes Aussehen wie etwa der Adler des Jupiter auf einer Zeichnung des Nicolo dell'Abate aus dem lombardischen Kunstkreis in Paris (Collection His de la Salle). Claude überrascht zunächst durch Frische und Unmittelbarkeit in seiner Adlerzeichnung. Er besitzt nicht die Akribie der Renaissancemeister, aber, groß gesehen, enthalten die Zeichnungen alles Spezifische der Tiergattung. In Einzelheiten werden die Spezialisten der Tierzeichnung sorgfältiger vorgehen, und doch hat Claude mehr und ausdrucksvoller gezeichnet als solche hätten tun können, da er aus der reichen Vorstellung von der Naturumgebung, in der Adler leben, die ganze Großheit römischer Natur mit hineingezeichnet hat. Das Heroische, das zum Wesen dieser Raubvögel gehört und das ihn anzog, hat Claude vollendet dargestellt. So ist es neben der Naturwahrheit, die über die naturwissenschaftliche Genauigkeit hinauskommt, denn auch die unbefangene Übersetzung in seine Claudesche Stilart, die diesen Zeichnungen Wert gibt.

Aber indem nun Claude das Wesenhafte der Adler betonte, die wachsame Kampfbereitschaft in der gereckten Haltung und der Spähschärfe des Blicks, das Wildstarke dieser Vögel im wuchtig breiten Stehen der stämmigen Beine und in der spannungerfüllten Energie der bewehrten Fänge, gibt er die Auffassung des Barocks, der die Stimmung erschloß, während die Renaissance nur den Charakter erfaßte. Eine Vogelzeichnung des Mantegna (Vasari Society Part III, 6) gibt den Gegensatz der Stile am schärfsten. Mantegna charakterisiert den Allgemeinbegriff Vogel, stilisiert heraldisch. Steinern, unstofflich ist der Vogel in reliefmäßiger Schaustellung festgebannt. Dagegen hat Claude alles in diesen Adlern gegeben, was der Barock in der Tierzeichnung bringt, die lebendigste Naturhaftigkeit, stofflich und farbig empfunden. Und in dem nicht glatt anliegenden dunklen Gefieder kommt noch mehr zum Ausdruck: es sträubt sich struppig wie bei Vögeln, die der Gefangenschaft ungewohnt noch gegen die Gitterstäbe wüten. Hier erst wird das bestimmte Individuum nicht nur nach seinem Dasein erfaßt, sondern von seinem Schicksal umwittert dargestellt.

II. CLAUDE LORRAINS REGOLARITÀ.

Die Kunst Claude Lorrains dreht sich um zwei Brennpunkte, die als das luminaristische Problem und das Problem des tektonischen Bildbaus bezeichnet werden können. In ersterem strebte Claude die höchste Naturwahrheit an.

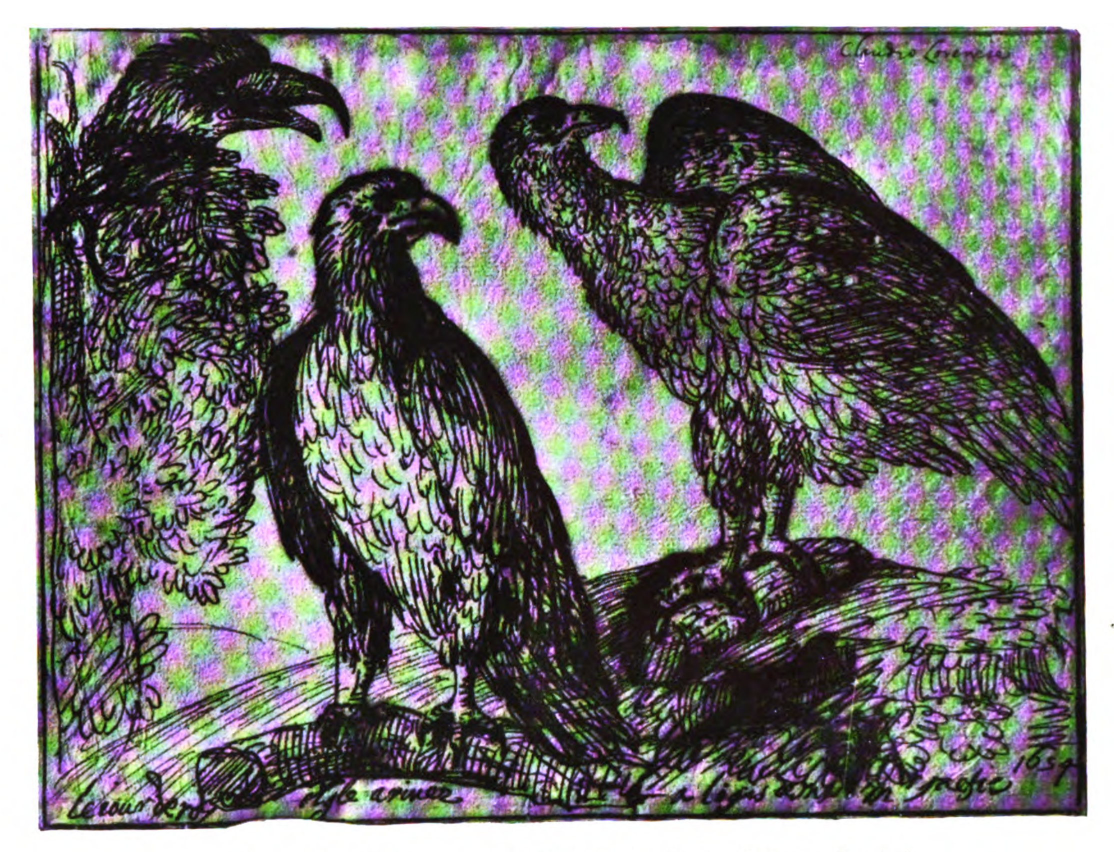


Abb. 1. Claude Lorrain, Zeichnung in Rom, Galerie Corsini.

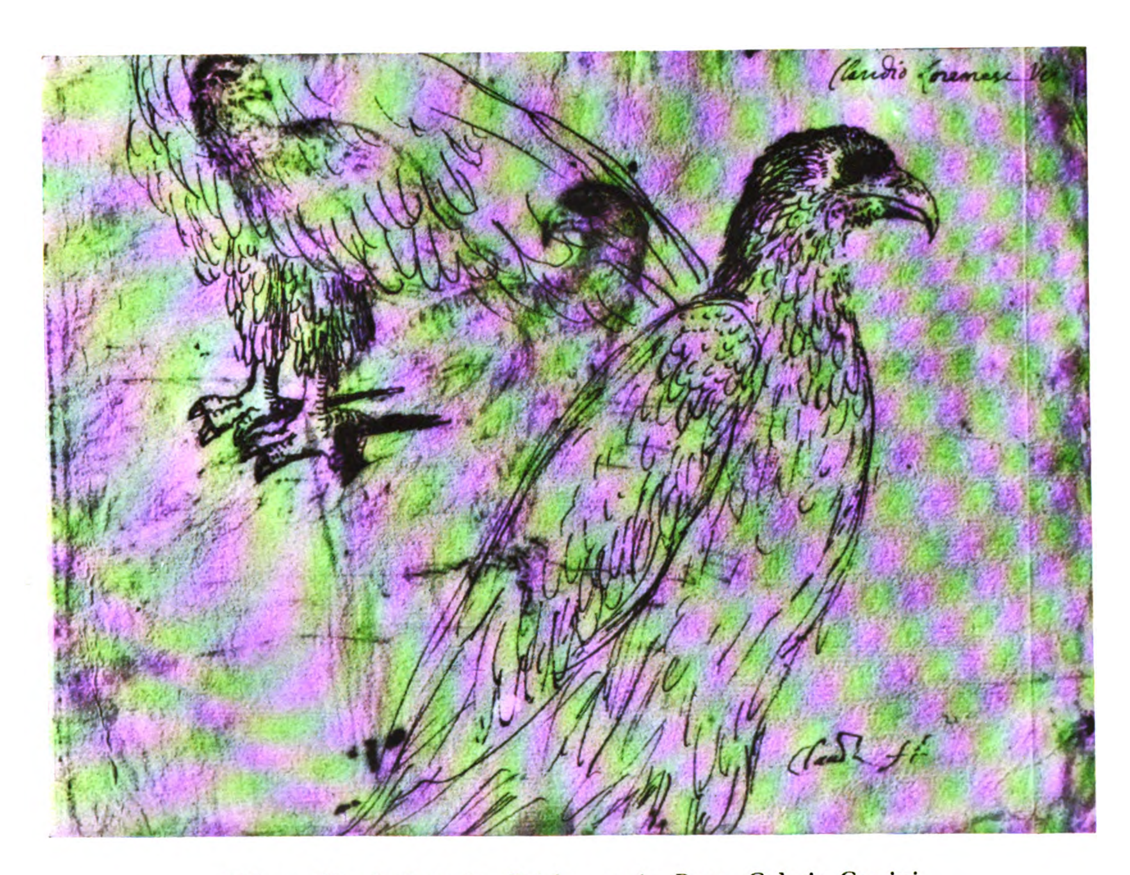


Abb. 2. Claude Lorrain, Zeichnung in Rom, Galerie Corsini.

Sandrart hat das, auf alten Erinnerungen fußend, anschaulich geschildert, wie Claude „vor Tages bis in die Nacht im Felde lag", damit „er die Tagröhte, Sonnenauf- und Nidergang neben den Abendstunden recht natürlich zu bilden erlernte. Und wann er eins oder das andere im Felde wohl betrachtet, temperierte er also bald seine Farben danach, lieffe damit nach Haus und wandte sie an sein vorhabendes Werk mit viel größerer Natürlichkeit als kein anderer vor ihm gethan"[1]). Das Licht, das die Landschaften Claudes bis in die goldene Ferne umhüllt, ist die verklärende Aureole um eine starke, in sich ruhende Bildgestalt. Das Problem des tektonischen Bildbaus nämlich löste Claude nicht mehr im Sinne der Landschaftskunst der Renaissance einfach dadurch, daß er die Mitte betonte und die Seiten fest begrenzte und somit eine starre Symmetrie ins Bild brachte, sondern indem er bei leicht asymmetrischer und dadurch natürlich wirkender Massenverteilung alle Landschaftselemente, auch die vegetabilischen, einer bestimmten Ordnung unterwarf, so daß die Freiheit aller Form zugleich ihr Gesetz ist. Gewiß, die Musik dieser Formen tönt, auch wenn man die Taktstriche nicht zieht, aber für den Einblick in die künstlerische Tätigkeit Claudes ist es doch von Bedeutung zu erfahren, aus welcher Gesetzmäßigkeit die wunderbare Ruhe hervorgeht, die seine Landschaften atmen. Es wirkt einmal die Geschlossenheit großer Formen, die mit kindlicher Einfalt gesehen sind, aber es wirkt noch mehr als das. Es wirkt die Aufteilung der Bildfläche in einfach harmonische Verhältnisse, es wirkt die Wiederholung bestimmter Maße, die Innehaltung des gleichen Abstandes, mit dem Dunkelheit an Helligkeit grenzt, es wirkt schließlich die Gesetzmäßigkeit der Proportionen und des Goldenen Schnitts. Das Erlebnis der Campagna bedeutet für Claude mehr als eine Augenlust an der lichtreichen Schönheit dieser Landschaft. Wenn er seine Bildentwürfe, seine pensées, hinschrieb, wollte er gebreitetes Land und ragende Bäume, quellende Laubmassen und festgeformte Tempel zu einer Einheit bringen, die in ihrer klassisch einfachen Klarheit und Unverrückbarkeit die sichere Bildwirkung auf alle Ferne besäße.

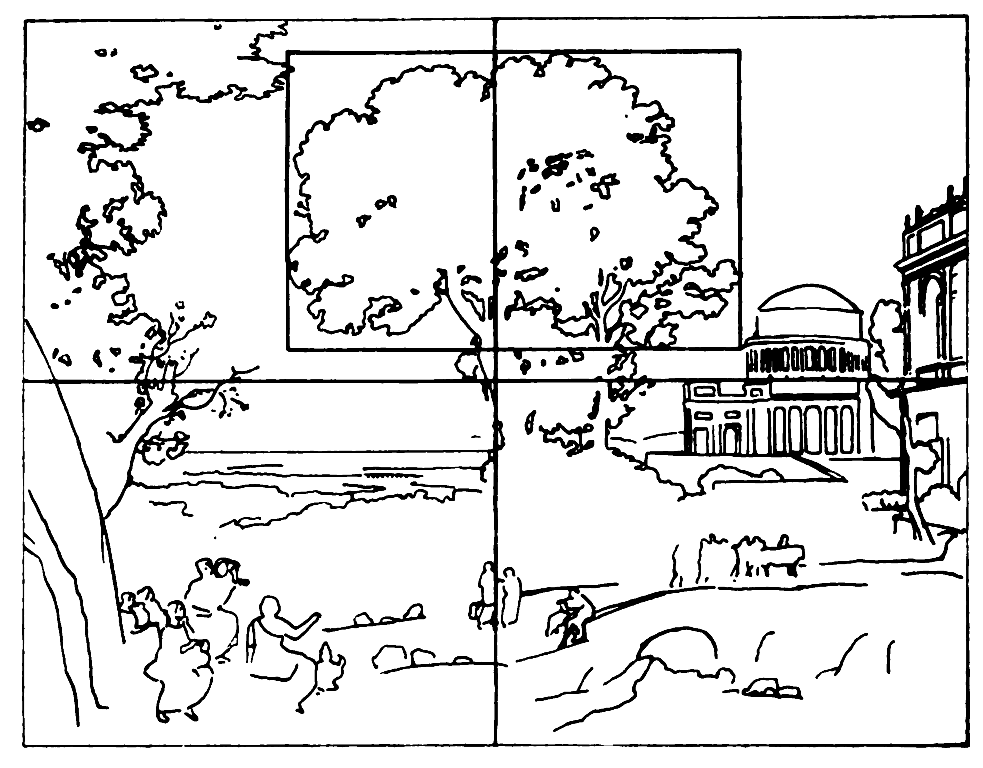
Der letzte Biograph Claudes gibt eine romantische Schilderung von seinem Wesen[2]): „Er war keine grüblerische, keine differenzierte Natur, die sich mit Problemen quälte, die außerhalb des rein Optischen lagen. — — Die antiken Trümmerstätten studierte er freilich auch. Aber er trieb damit keine antiquarische Gelehrsamkeit, sondern benutzte sie für die Architekturen seiner Bilder in malerischem Sinne mit einem elegisch sentimentalischen Beigeschmack." Dies Bild ist sichtlich von dem Porträtstich beeinflußt, den Sandrart seiner Lebensbeschreibung Claudes beifügte, aber es ist doch eben nur der Claude, den Sandrart 1627—31 in Rom kennen gelernt hatte, der junge, noch gärende, verträumte Bohémien. Die italienischen Quellen, die von dem gereiften Manne berichten, wissen von erfolgreichen Bemühungen Claudes, nicht nur seine gemalten Architekturen nach einer eigenen Ordnung, wie es die Bautheoretiker

[1]) Teutsche Akademie usw. 1675, II. Teil, III. Buch, S. 31; vgl. Gerstenberg, Ideale Landschaftsmalerei, S. 96.

[2]) Walter Friedländer, Claude Lorrain 1921, S. 28 u. 29.



taten, zu zeichnen, sondern auch seinen Bildern durch Maß und Regel ein festes Gerüst zu geben. Baldinucci berichtet in der Vita Claude Lorrains zunächst von der einzigartigen Fähigkeit des Meisters, Rundtempel in die Landschaft zu zeichnen, deren Säulenbasen und Kapitäle nach bestimmter Regel, nicht nach dem Augenmaß gemacht waren[1]). Es ist bekannt, wie schon die Bauphantasie der Renaissance sich in den Hintergründen der Gemälde erging, und von der Rafaelschule über Annibale Carracci und Albani führt ein gerader Weg zu Claude. Er ließ auch sehen, heißt es dann aber weiter bei Baldinucci, wie sehr diese Rundtempel die Landschaft verschönern, wenn sie Maße und Abstände entsprechend dem übrigen Gelände innehalten. „Ed ha anche fatto vedere, che questi templi tondi molto abbelliscono il paese, quando se ne sanno pigliare le mesure e distanze proportionate al rimanente della terra." Auch Pascoli[2]), der seine Nachrichten von dem Neffen Claudes bekam, erzählt, wie sehr Claude



voller Regel war, daß er nichts nach dem Augenmaß machte, sondern alles genau mit besonderen eigenen Regeln, Teilungen und Linien. „Ma se usciva di contorno nel dipigner le figure, era cosi regolato nel rimanente, che niente faceva mai a occhio, ma tutto esattamente con proprie, e particolari sue regole, con divisioni, e con linee."

Untersucht man daraufhin die Bilder Claudes mit Zirkel und Richtscheit, so ergibt sich in der Tat, daß die Formanordnung von Regel und Maß bestimmt wird. In der Landschaft mit dem Heiligtum des Apollo in Delphi (um 1648) in Rom Gal. Doria beherrscht eine Baumgruppe triumphal das weitgedehnte

[1]) Baldinucci, Notizie dei Professori del disegno etc. ediz. F. Ranalli, Firenze, 1847, V, 92.

[2]) Lione Pascoli, Vite de Pittori, Scultori, ed Architetti moderni etc. Roma 1730, Tom. I.



Abb. 3. Aelbert Cuyp, Flußlandschaft im Mondschein. Amsterdam, Sammlung Six.



Abb. 4. Claude Lorrain, Küstenlandschaft mit Akis und Galathea. Dresden.

Land, und dies einfache Motiv bringt eine nachhaltig weihevolle Stimmung hervor, die nur aus dem reinen Naturgefühl des großen Claude hervorzugehen scheint und doch ist auch hierin eine bestimmte Proportionsschönheit vorhanden. Zieht man die wagrechte und senkrechte Mittelhalbierende, so schneidet erstere bereits wichtige Ansatzpunkte der Architekturen. Umschließt man die äußersten Laubausladungen der Bäume mit einem bildrandparallelen Rechteck, so ergibt sich, daß dies Rechteck um die gleiche Entfernung vom oberen Bildrand wie von der wagrechten Mittellinie absteht und zwar beträgt diese Entfernung $1/4$ palmo. Das Rechteck hat eine Höhe von $2 1/2$ palmi und eine Breite von $3 3/4$ palmi, wobei von der Mittelsenkrechten nach rechts 2, nach links $1 3/4$ palmi entfallen. Diese Form des Rechtecks nähert sich dem Verhältnis des Goldenen Schnitts[1]). Die Abmessungen und Verhältniswerte, die in der Skizze gefühlsmäßig festgelegt wurden, werden damit im Gemälde rechnerisch überprüfbar gemacht, letzte Folge einer Gesinnung, die das Unbestimmte und die Vielfalt des Eindrucks nicht in einem zufälligen Ausschnitt übernehmen, sondern das bildnerische Gefüge zu einem Kosmos umschaffen wollte.

Soweit sich die holländischen Landschaftsmaler unmittelbar an Claude angeschlossen haben, sahen sie das Wesentliche seiner Kunst in der durchleuchteten Atmosphäre, in den stimmunggebenden irrationalen Elementen, erfaßten aber nicht die innere Ordnung, die das Bild durchwaltet und worin doch eigentlich die Wirkung beschlossen ist. Deswegen behalten denn auch die Bilder der Both, Asselyn und Svanevelt trotz weitgehender Übereinstimmung in der Lichtbehandlung doch einen grundsätzlich anderen, schwächeren Charakter als die Landschaften Claudes. Ein einziger Holländer nur, der nicht sein Schüler war, aber doch auf der Höhe seines Lebens von ihm tief beeinflußt wurde, Aelbert Cuyp, hat den Nerv der Kunst Claudes erkannt (Abb. 3). Die Flußlandschaft im Mondscheine in der Sammlung Six in Amsterdam wahrt nicht nur die große Form in verhüllter Atmosphäre, sie setzt diese Form auch mit einer ans Strenge streifenden Gesetzmäßigkeit in das Bild[2]). Ohne Claudes Vorgang, etwa in der Küstenlandschaft mit Akis und Galathea von 1657 (Abb. 4) in Dresden ist diese Landschaft kaum zu denken, wobei nicht zufällige Übereinstimmung in einzelnen Motiven, sondern die rationale Durchdringung und Ordnung des Ganzen den entscheidenden Ausschlag gibt.

[1]) Die Maße des Bildes betragen annähernd H. 1,50 m, Br. 2,00 m. Die römischen Maße, die ich Herrn Professor Hermanin in Rom verdanke, sind palmi 6 once 10 und palmi 8 once 11. Ein Quadratnetz auf Pauspapier mit der Gleichsetzung 1 palmo = 0,249 m, umgerechnet für die Maße der Photographie ergab überraschende Resultate, indem alle Hauptteilungen der Landschaft, der vegetabilischen Massen und der Architekturen damit festgelegt schienen, doch, wie ich gestehen muß, immer nur annähernd, da sich die Maße der gegenüberliegenden Seiten niemals exakt entsprachen, wie es durch die Maßverzerrung einer gewöhnlichen Photographie, die doch kein Meßbild ist, erklärlich wird. Bei der Bildverkleinerung gewinnt die Fehlerquelle an Umfang und läßt sich nicht ausschalten. Ich habe daher von diesem leicht irreführenden Netz in der beistehenden Skizze abgesehen und nur die Grundeinteilungen gezogen.

[2]) H. Jantzen, Niederländische Malerei im 17. Jahrh. 1912, S. 64, hat diesen durchdachten Bildbau nachdrücklich hervorgehoben.



BESPRECHUNGEN

ALBRECHT HAUPT, Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen. Zweite neubearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin, Ernst Wasmuth A.-G., 1923. X und 323 S. mit 215 Abb. auf Tafeln und im Text. gr. in 8°.

Die erste Auflage dieses Buches erschien im Jahre 1909, Haupt legt es jetzt abermals vor. Es handelt sich im wesentlichen um einen Neudruck, einige Sätze sind hier und da hinzugefügt; merklich erweitert sind die Abschnitte über die westgotische Baukunst in Spanien und „die Skandinavier", ausführlichere Zusätze gelten auch den Bauten von St. Pierre de Clages, St. Gallen, Payerne und Grandson im burgundisch-alemannischen Gebiete. Der Standpunkt des Verfassers ist unverändert geblieben. Schon bei der Durchsicht des Vorwortes und des Literaturverzeichnisses am Schluß des Bandes hat man nicht den Eindruck, als habe er das Bedürfnis empfunden, sich mit den Ergebnissen der neueren Forschung oder den Meinungen derjenigen Beurteiler auseinanderzusetzen, die beim ersten Erscheinen des Buches scharfe Kritik übten (vgl. M. Dreger in den Kunstgeschichtlichen Anzeigen 1910, S. 1ff. und J. Strzygowski im Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur und Bibliographie 1909, S. 114ff.; wohlwollender äußerten sich K. Simon im Repertorium für Kunstwissenschaft 1910, S. 465ff. und F. Reber in der Kunstchronik, N. F. XX, S. 221ff.). Haupt will von der „ältesten" Kunst der Germanen sprechen, seine Darstellung setzt aber erst mit der Zeit der Völkerwanderung ein und läßt alles beiseite, was — wie die 2. Auflage S. 4 sagt — den „vorhergegangenen ganz ungeschichtlichen (!) Jahrtausenden" angehört; der Verfasser weist zwar „nachdrücklich" darauf hin, „daß der Norden bereits in der Steinzeit eine erstaunliche künstlerische Höhe, vor allem auf dem Gebiete der Bronze- und Goldarbeit (!) erklommen hatte" — aber das könne, wie er meint, für die Darstellung nicht „fruchtbringend" sein. Diese Auffassung wäre bedenklich, wenn Haupt nur von der Architektur reden würde — ich erinnere daran, daß von einigen Forschern das rechteckige Haus für nordisch erachtet wird — sie ist aber durchaus unhaltbar gegenüber den Werken der sogenannten Kleinkunst, denen Haupt doch etwa ein Drittel des Buches widmet. Seiner Darstellung fehlt daher die unentbehrliche Grundlage und es ist schwer zu begreifen, wie er z. B. an Carl Schuchhardts „Alteuropa in seiner Kultur- und Stilentwicklung" (Berlin 1919) vorübergehen konnte, da gerade diese Arbeit ihm wertvolle Dienste geleistet hätte.

Die ersten Abschnitte, in denen Haupt die Gräberfunde und die kunstgewerblichen Erzeugnisse der Völkerwanderungszeit behandelt, wären völlig umzuarbeiten gewesen. Es geht nicht an, so zu tun, als sei A. Riegls „Spätrömische Kunstindustrie" (Wien 1901) niemals geschrieben worden, auch die Arbeiten von E. Molinier, O. v. Falke (in G. Lehnerts Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 190ff.) und Marc Rosenberg (namentlich dessen „Zellenschmelz", Frankfurt 1921—22) hätten nicht unbenutzt bleiben dürfen. Haupt eifert gegen diejenigen Forscher, die sich bemüht haben, zu zeigen, wie die germanischen Völker aus dem reichen Schatz antiken Kunstschaffens gewisse Techniken und Formen entlehnten, und erfindet den bequemen Ausweg, alles von einer vermeintlichen „reinen Holzkunst" abzuleiten. Man kann wohl begreifen, daß sich jemand die sogenannte Kerbschnittechnik bei der Holzbearbeitung entstanden denkt, obwohl die ältesten Beispiele in der Töpferei zu finden sind, aber unverständlich ist die Hauptsche Annahme, die Zellenverglasung habe ihr Vorbild in farbig behandelter Holzschnitzerei gehabt (S. 59). Diese äußerliche Art der Kunstbetrachtung muß unfruchtbar bleiben, da sie an den geschichtlichen Tatsachen vorübergeht. Sicher ist es nicht leicht, in der Frühzeit die provinzialrömischen Arbeiten von den germanischen zu trennen und gewiß ist es verkehrt, die Eigenwilligkeit germanischer Kunstvorstellung zu leugnen, aber man kommt der Sache nicht näher, wenn man der Diskussion darüber ausweicht und durchaus unbeweisbare Hypothesen aufstellt. Hätte Haupt sich die Mühe gemacht, der spätantiken Kunstentwicklung zu folgen, so würde er gesehen haben, daß sich in dieser selbst Stiltendenzen bemerkbar machen, die von einer naturalistischen Anschauung fort zu einer abstrakt formalen führen. Hier wäre die Brücke zu finden gewesen, die zu der germanischen Kunst hinüberleitet und es

hätte dann wohl kaum besondere Schwierigkeiten geboten, die schrittweise Umgestaltung derjenigen Formen nachzuweisen, die für diese als besonders charakteristisch gelten. Aber Haupt bleibt ängstlich am Motiv haften, so muß das „Flechtwertk" schlechhin germanisch sein, weil es angeblich „holzmäßig" ist! In Wahrheit kennt die ältere germanische Kunst auch in der Bronzezeit weder das Flechtwerk noch das Bandgeschlinge, sondern lediglich das Winkelband, die Spirale, das Wellenband und ähnliche sich nicht in sich selbst überschneidende ornamentale Formen, während das Flechtwerk seit alters her im Orient heimisch war und den Germanen auf Schritt und Tritt in der römischen Provinzialkunst begegnen mußte. Ob es hier „holzmäßig" ist oder nicht, wissen wir nicht, das ist auch zunächst gleichgültig. Wichtig aber ist, daß das spätere germanische Flechtwerk dem provinzialrömischen durchaus unähnlich geworden ist und daher gestattet, von einer selbständigen Umbildung im Norden zu sprechen, deren Wesen unschwer zu deuten ist. Die germanische Eigenart, um die es Haupt zu tun ist, ist also sehr wohl nachweisbar. Dazu gehört allerdings eine sorgfältige Verfolgung der stilistischen Fragen. Statt diese in den Mittelpunkt seiner Darstellung zu rücken, streift sie Haupt nur gelegentlich; ihm fehlt anscheinend der Blick für diese Dinge. Die germanische Tierornamentik soll z. B. die Symmetrie längst überwunden haben, an ihre Stelle träte „eine eigenartige Abwägung, eine gebundene Bewegung". Der Mangel an Symmetrie ist aber, wie man sich leicht bei Salin überzeugen kann, lediglich für die späteste Phase der Tierornamentik bezeichnend, während die sogenannte erste und zweite Phase vielfach Formen zeigen, deren Entstehung nur aus symmetrischer Anordnung gleicher Tiergestalten zu erklären ist (vgl. z. B. Salin, Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm 1904, Abb. 545, 582, 593). Ein treffliches Beispiel für die streng symmetrische Gestaltung des Tierornamentes bietet gerade der von Haupt in der 2. Auflage dankenswerterweise abgebildete Reiterstein aus Hornhausen (Kr. Oschersleben), der heute mit anderen gleichartigen Fragmenten im Provinzialmuseum zu Halle a. S. aufbewahrt wird. Hier sind 4 Tiere mit ihren schnabelartigen Mäulern und den in ein Rücken- und ein Brustband aufgelösten Leibern vollkommen regelmäßig miteinander verschlungen. Es ist das charakteristische Ornament der zweiten Stilphase, so daß dieses sehr bemerkenswerte Denkmal im Anschluß an die Salinsche Chronologie dem 7. Jahrhundert zugewiesen werden kann. Es sei hier nach einer besseren Vorlage, als sie anscheinend Haupt zur Verfügung stand, mit einem weiteren Fragment nochmals abgebildet (Tafel 121). Wenn die Hirsche auf dem dritten Stein nicht täuschen, handelte es sich um eine wohl mythologische Jagddarstellung. Sie ist der einzige uns noch erhalten gebliebene Rest frühgermanischer Großplastik, der wirklich Bedeutung beanspruchen kann und deshalb besonderer Beachtung wert ist, weil sich hier zeigt, daß man die germanische Kunst dieser Periode nicht einseitig nach den völlig abstrakten Tierdarstellungen ihrer Ornamentik beurteilen darf. Leider tut Haupt dieses wichtige Werk, das meines Wissens nur in dem kleinen Führer durch das Museum zu Halle (Halle a. S. 1920) veröffentlicht ist, mit zwei Zeilen ab. Andere Arbeiten werden von Haupt überhaupt mit Stillschweigen übergangen, so die frühen Zellenschmelze. Auf Tafel IV wird zwar der an sich nicht sehr bedeutungsvolle Riemenknopf im Museum zu Cividale wiedergegeben, im Text fehlt aber ein besonderer Hinweis, offenbar hat Haupt den wichtigen Aufsatz von Marc Rosenberg im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen (1918, S. 1ff. „Erster Zellenschmelz nördlich der Alpen") übersehen und sich deshalb auch den älteren Buchdeckel des Lindauer Evangeliars in der Sammlung Pierpont Morgan — eine gewiß charakteristische und stilistisch aufschlußreiche „germanische" Arbeit — entgehen lassen. Eine nicht minder bedenkliche Unkenntnis der Literatur verrät Haupt bei der Besprechung des Wolvinius-Antependiums in Mailand, indem er glaubt, durch einen Hinweis auf die angeblich von Otto III. gestiftete Aachener Altartafel die Datierung in das 9. Jahrhundert stützen zu können — eine wirklich überflüssige Mühe, nachdem die Gruppe gleichartiger Arbeiten von Swarzenski im Jahrbuch der Preuß. Kunstslg. (1902, S. 81ff.) zusammengestellt ist. Mit dem Mailänder Altar ist Haupt bei seiner Aufzählung bis in das 9. Jahrhundert gekommen. Man fragt unwillkürlich, warum die Handschriftenmalerei, warum die Elfenbeinwerke vollkommen übergangen sind. Haben diese Dinge nichts für die germanische Kunst zu bedeuten, wäre nicht z. B. auch von dem Buchdeckel aus Genoels-Elderen in Brüssel zu lernen gewesen, den Wilhelm Koehler (Belgische Kunstdenkmäler, München 1923, Bd. I, S. 3f.) jetzt geneigt ist, wesentlich früher zu datieren, als es Adolph Goldschmidt in seinem Elfenbeinwerk (Bd. I, S. 8f., Nr. 1—2) getan hat? Und künden nicht auch die anderen Arbeiten, die sich auffälliger antiken Vorbildern nähern, von germanischer Art?

Fragment, dem „Reiterstein“ zugehörig.



Provinzialmuseum zu Halle a. d. S. 57 × 60,7 cm.

„Reiterstein“ im Provinzialmuseum zu Halle a. d. S.
67 × 78 cm. Feinkörniger Sandstein.

Das sind Einzelheiten, die nebensächlich erscheinen könnten, denn der Verfasser will ja eine angeblich lange versäumte „Pflicht deutscher Kunstgeschichte" erfüllen, indem er die besondere Leistung nordisch-germanischer Völker nachweist, da mag es weniger auf diese oder jene Denkmälergruppe, als auf die große Linie der Darstellung ankommen. Gewiß! Aber wer die deutsche Kunstgeschichte dieser frühen Zeit schreiben will, muß sich doch darüber klar sein, was in der damaligen Welt vorging und darf nicht blind an den weltgeschichtlich wichtigsten Ereignissen vorbeisehen, die auch in der Kunst ihren bleibenden Niederschlag gefunden haben. Wie haben die germanischen Völker, als sie nach dem Süden und Westen Europas vordrangen und die Welt des römischen Imperiums zerschlugen, die Kunst der Mittelmeergebiete vorgefunden, was konnten sie bei der Eigenart ihres eigenen künstlerischen Temperaments umbildend verwerten und zu dem Aufbau ihres kulturellen Lebens neugestalten, was brachten sie aus ihrer Heimat mit, wie entwickelt sich auf diesen Grundlagen in jenen entscheidenden Jahrhunderten die Kunst des sogenannten Mittelalters? Das sind doch ganz selbstverständliche Fragen, die zunächst zu stellen waren und bei deren Beantwortung sich die germanische Eigenart zwanglos und überzeugend hätte darstellen lassen. Was Haupt uns gibt, sind einzelne aus ihrem geschichtlichen Zusammenhange herausgerissene Dinge. Selbst wenn alles richtig wäre, was er behauptet, so würde dem einzelnen Bedeutung und Maßstab fehlen. Und noch eins! Mit welch armseligen Begriffen geht doch Haupt an die Germanen jener Zeit heran! Man hat das geradezu beklemmende Gefühl, es wäre ihm am liebsten, wenn diese Völker sich dem antiken Geistesleben völlig verschlossen hätten. Er glaubt immer, eine Entschuldigung vorbringen zu müssen, wenn das reiche Erbe vom Stamme der antiken Kunst unter ihren Händen neue Früchte trägt. Karl dem Großen „mußte wohl jede Erkenntnis dessen fehlen, daß es auch den Germanen bereits beschieden war, Bedeutsames zu leisten" (S. 262)! („Item barbara et antiquissima carmina quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit. Inchoavit et grammaticam patrii sermonis" sagt Einhart, ed. Holder-Egger, Hannover 1911, S. 33). Glücklicherweise sind wenigstens die Säulen des Aachener Münsters aus Theoderichs Palast in Ravenna geholt! Die nordischen Völker wären ja wirklich Barbaren gewesen, wenn sie nicht die Gabe besessen hätten, aus der antiken Kulturwelt zu lernen, wo sie mit ihr in Berührung kamen. Die germanische Eigenart ist gerade an den von Haupt ganz vernachlässigten Werken der Malerei und Bildnerei, die sich antiken Vorbildern anschließen, so deutlich zu erkennen, daß die Erörterung auf diesem Gebiete wegen der sich bietenden Perspektiven sehr viel reichere Ergebnisse zutage gefördert hätte, als sie uns Haupt zu geben vermag. Diese sind in der Tat auffallend knapp bemessen, auch in dem größeren Teile seines Buches, der sich mit der Architektur beschäftigt. Der Verfasser zählt eine lange Reihe von Bauten auf, die teilweise schon dem 10. Jahrhundert angehören. Sein Blick bleibt auch hier an gewissen Einzelheiten haften, namentlich wieder an Formen, die er für „holzmäßig" hält, wie er überhaupt dazu neigt, technische Erklärungen in den Vordergrund seiner Betrachtung zu stellen. Da wir Holzbauten aus dieser Zeit nicht kennen, solche aber sicherlich in den waldreichen Gegenden West- und Mitteleuropas überwiegend vorhanden waren, läßt sich über derartige Ansichten nicht streiten. Immerhin legt z. B. das häufige Vorkommen des Hufeisenbogens gerade in den holzarmen Ländern des Orients (vgl. J. Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903, S. 29, und H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, Leipzig 1908, S. 124ff. und S. 210ff.) und vor allem in syrischen Miniaturen (z. B. Paris, Bibl. Nat. Ms. syr. Nr. 33 und Rabulaevangeliar der Laurentiana) den Gedanken nahe, daß es sich auch bei ihm um nichts anderes, als ein rein dekorativen Absichten entsprungenes Gebilde handelt. Vor allem hätte Haupt sich auch sagen müssen, daß der Rundbogen keine holzmäßige Form ist, der Hufeisenbogen also bestenfalls eine Abwandlung darstellt. Schließlich ist nicht einzusehen, was der Hufeisenbogen über die germanische Formphantasie aussagen soll — namentlich wenn er „holzmäßig" ist —, denn andere Völker haben ihn ebenfalls und erheblich länger gebraucht, während er im Norden nach kurzer Zeit jede Bedeutung verliert. Ist es nicht ein merkwürdiges Verkennen der geschichtlichen Entwicklung, wenn sich Haupt ängstlich an diese und andere absterbende Formen klammert und dabei ganz außer acht läßt, daß gerade in den Jahrhunderten, die er behandelt, diejenigen Dinge keimhaft sprossen, die Grundlage der mittelalterlichen Architektur wurden? Wären denn nicht auch hier positive Merkmale germanischer Raum- und Formvorstellung zu finden gewesen? Die Entstehung der kreuzförmigen Basilika, die Ausbildung der Westwerke und der Doppelturmfassade (das älteste Beispiel ist nach dem Ergebnis der neueren

Ausgrabungen die Stiftskirche in Hersfeld, 850 geweiht, vgl. Jos. Vonderau in „Mein Heimatland", Beilage der Hersfelder Zeitung, 1923, S. 9ff.), endlich die Gestaltung der Choranlagen, das sind doch Baugedanken, die der sogenannten karolingischen Renaissance ein ganz eigenes Gesicht geben und die unbedingt in den Kreis der Betrachtung zu ziehen gewesen wären, wenn Haupt schon von Bauten wie der Peterskirche in Werden, der Schloßkirche in Quedlinburg und der Stiftskirche zu Gernrode spricht. Er gibt freilich eine perspektivische Ansicht des Westwerks in Werden, kommt aber gar nicht auf den Gedanken, hier etwas weiter auszuholen und die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung einer solchen Anlage zu verfolgen, er findet sie nur „höchst eigenartig", sie scheint ihm „immer noch" germanischem Wesen entsprossen zu sein. Man darf sich daher auch nicht wundern, Effmanns Buch über Centula (Münster i. Westf. 1912) und viele andere wichtige Veröffentlichungen, wie namentlich über die Grabungen in Fulda (vgl. 2. und 16. Veröffentlichung des Fuldaer Geschichtsvereins, 1900 und 1919, ferner Fuldaer Geschichtsblätter 1920, S. 1ff.), nicht einmal erwähnt zu finden. Auch Dehios Geschichte der deutschen Kunst, deren erster Band 1919 erschien, hat keine Beachtung gefunden, obwohl Haupt hier vieles hätte lernen können. Bei dieser Einstellung des Verfassers, die leitende geschichtliche Gesichtspunkte nicht kennt, bringt es wenig Gewinn, ihm im einzelnen zu folgen, denn schließlich haben nicht die Verfertiger der Pilzkapitelle und der holzmäßigen Gesimse über das Geschick der deutschen Kunst entschieden. Hervorgehoben sei nur ein wirkliches Verdienst Haupts, das ist die Aufnahme und Beschreibung der westgotischen Bauten Spaniens. Hätte der Verfasser sich darauf beschränkt, so würden wir ihm ungeteilten Dank wissen. GALL.

HEINRICH GLÜCK, Die christliche Kunst des Ostens. XII und 67 Seiten mit 13 Abb. im Text und 132 Tafeln. „Die Kunst des Ostens", herausgegeben von William Cohn, Bd. VIII. Berlin 1923, Bruno Cassirer, in 8°.

Der von William Cohn herausgegebenen Bändereihe über die „Kunst des Ostens" haben wir einige treffliche Veröffentlichungen zu danken, die in handlichem Format und sehr gediegener Ausstattung neben guten Einführungen in die orientalische Kunst ein bisher nicht leicht zugängliches Abbildungsmaterial bieten. Leider hat der Herausgeber es aber nicht verstanden, seinen Mitarbeitern jenes Maß von Disziplin aufzuerlegen, das mir notwendig erscheint, um dem ganzen Unternehmen den erforderlichen inneren Halt zu geben und Mißgriffe auszuschließen. Dieser jetzt vorliegende achte Band ist eine Enttäuschung, denn der Verfasser hat seinen Stoff in keiner Weise zu meistern verstanden; die Aufgabe war sehr schwer, das sei gern zugegeben, aber etwas mehr Geschick hätte man doch erwarten dürfen, zumal eine lange Reihe von Vorarbeiten und Handbüchern den Weg geebnet hatte. Das Hauptaugenmerk war auf die Auswahl und auf die Anordnung der Abbildungen zu legen — das ergibt sich aus dem Zweck des ganzen Unternehmens, bei dem der Text eben nur Begleitung oder Einführung sein soll. Sieht man die von Heinrich Glück zusammengestellten Tafeln näher durch, so fragt man unwillkürlich, nach welchem Prinzip hier eigentlich die Aufeinanderfolge geregelt ist. Nach einigen Proben von Textilien, die herzlich wenig bieten, findet man z. B. eine Innenansicht der Sophienkirche in Konstantinopel, eine Aufnahme aus S. Vitale in Ravenna, es folgen ravennatische Mosaiken, etliche Elfenbeine, eine Ikonostasistüre aus Kairo vom Anfang des 18. Jahrhunderts, armenische Kirchenfassaden, wieder Elfenbeine, Miniaturen, Mosaiken usw.: zeitlich, sachlich und ikonographisch ein buntes Gemisch. Sicher hat der Verfasser sich etwas dabei gedacht, wer Zeit und Muße hat, wird sich wohl auch in diesem Irrgarten zurecht finden und dann vielleicht den Lohn für seine Mühe ernten — aber das ist schließlich nicht der Zweck einer derartigen, für weitere Kreise bestimmten Sammlung. Wer sich als Führer durch ein gewiß nicht leicht zu überschauendes Gebiet der Kunstforschung anbietet, von dem muß man mehr verlangen als dieses Vexierspiel. Wie meisterhaft hatte Sarre eine nicht minder schwere Aufgabe gelöst, als er die Kunst des alten Persien im fünften Bande dieser Serie darstellte: diesem Vorbild hätte Glück folgen sollen, anstatt uns mit einigen rasch beschafften Bildern abzuspeisen. Denn von der christlichen Kunst des Ostens erfährt man hier wirklich nicht allzu viel. Bemitleidenswert schlecht hat vor allem die Architektur abgeschnitten, die Tafeln bieten außer der Sophienkirche und S. Vitale nichts von Belang, Grundrisse und Schnitte fehlen selbstverständlich, der Verfasser hält dies anscheinend nicht für „künstlerisch". Mit der Sarkophagplastik steht es nicht viel besser. Aus der ravennatischen Gruppe

fehlen z. B. gerade die bezeichnendsten Figuren-Sarkophage, wie etwa der Pignattasarkophag aus S. Francesco oder der Rinaldussarkophag der Kathedrale. Ganz ungenügend kommen auch die Bilderhandschriften zur Geltung; drei Wiedergaben aus dem Codex Rossanensis können keinen Ersatz dafür bieten, daß die Wiener Genesis, das Syrische Evangeliar der Laurentiana, der Josua-Rotulus der Vaticana und andere wichtigste Handschriften ganz übergangen sind. Von den späteren Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts fehlt überhaupt eine wirklich bezeichnende Probe. Dafür werden aber gleich fünf Miniaturen aus den Jacobushomilien der Vaticana (gr. 1162) geboten. An Raum hätte es also sicher nicht gefehlt, zumal man mit Erstaunen feststellt, daß von dem bekannten Bucheinband in Monza beide Seiten abgebildet sind, obwohl sie sich gleichen wie ein Ei dem anderen. Von den Emailarbeiten ist nichts berücksichtigt. Die Anordnung der Abbildungen bleibt auch ohne Zusammenhang mit dem Text. Man muß also beim Lesen fortgesetzt hin- und herblättern, aber auch sonst fehlt das innere Band. Der Text hätte freilich ebensogut ohne Abbildungen erscheinen können, er hat keine eigentlich kunstgeschichtlichen Ambitionen, sondern stellt das in den Vordergrund, was Glück die „Geistigkeit" der östlichen Kunst nennt, alles in großer geschichtsphilosphischer Einkleidung. Gewiß sehr interessant und auch lesenswert — aber kaum das Geeignete für ein Bilderbuch. — Die Kultur des Westens ist materiell und individualistisch eingestellt, sagt Glück, die Geistigkeit des Ostens dagegen auf Unterordnung der Persönlichkeit und auf das Überirdische gerichtet, — der Ausgleich findet im frühen Byzanz statt und das diesem gewidmete Kapitel trägt daher die Überschrift „Persönlichkeit und Glaube". Vor diesem Ausgleich erfolgt der Kampf mit dem Westen, denn der Osten gab dem Westen den Sinn, der Westen aber dem Osten die Darstellung, die hier nur im symbolischen Sinne verwertet wird, denn die östliche Geistigkeit zwingt die zerbrochenen Formen des Westens zu einer neuen Ordnung usw. In dieser Weise kann man sicher noch viele Bücher schreiben, denn die Geschichte läßt sich zweifelsohne unter verschiedenartigen Gesichtspunkten vereinfacht darstellen: es fragt sich nur, ob diese Methode bleibenden Gewinn bringt. Ich möchte es bezweifeln. Manche Einzelheiten in den Unterschriften sind nicht richtig; ich notiere hier nur, daß die bekannten Porphyrsarkophage der hlg. Helena und Constantia sich nicht im Lateranmuseum, sondern im Vatikan (W. Helbig, Führer[3], Nr. 309 und 312) befinden, der Egbertpsalter ist nicht in Trier, sondern in Cividale. GALL.

GEORG WEISE, Zwei Fränkische Königspfalzen. Bericht über die an den Pfalzen zu Quierzy und Samoussy vorgenommenen Grabungen. Tübingen, Alexander Fischer 1923. 82 S. mit 8 Abb. im Text und 9 Tafeln. gr. in 8°.

Georg Weise legt jetzt die Ergebnisse von Grabungen vor, die er während der Kriegsjahre 1916—17 mit Unterstützung der Heeresverwaltung in Quierzy (an der Oise, halbwegs zwischen Noyon und Chauny) und Samoussy (östlich von Laon) vorgenommen hatte.

Quierzy ist als Pfalz nahe einer älteren römischen Villa wahrscheinlich von Karl Martell gegründet. Da namentlich Pippin sich hier wiederholt längere Zeit aufhielt, durfte man hoffen, ein gutes Beispiel für eine Pfalz aus frühkarolingischer Zeit auf westfränkischem Boden zu finden; es mußte auch wertvoll erscheinen, eine Vorstufe zu den späteren Pfalzen in Ingelheim und Aachen (vgl. Paul Clemen in dem I. (S. 4) und II. (S. 20) Bericht über die Arbeiten an den Denkmälern deutscher Kunst, Berlin 1911 und 1912) nachweisen zu können. Das Ergebnis bleibt leider hinter den Erwartungen zurück. Ein zwingender Beweis, daß die aufgegrabene, anscheinend fränkische Anlage tatsächlich die Pfalz Karl Martells und Pippins gewesen ist, konnte bei der starken Zerstörung nicht geführt werden. Abgesehen von einigen Stellen war Weise fast nur noch auf Fundamentspuren angewiesen. Auf einer niedrigen Bodenerhebung außerhalb der heutigen Ortschaft glaubt er das Wohngebäude und die Königshalle, beide umgeben von einer starken Ringmauer, festgestellt zu haben. Das rechteckige Wohngebäude umfaßt einen Binnenhof von 19 × 14 m Grundfläche, um den an allen vier Seiten auf regelmäßig geschlossenem Grundriß die Wohn- und Wirtschaftsräume angeordnet sind; einige von ihnen waren unterkellert. Geringe Reste des Estrichfußbodens (glatt gestrichener Mörtel mit Beimischung von gestoßenen Ziegeln) und des farbig bemalten Stucküberzuges der Wände, ferner einige Gefäßscherben bilden wenigstens Anhaltspunkte für die Datierung. Eine annähernd ovale Anlage mit Achsen von 50 und 20 m Länge und sehr starken, teilweise bis zu 10 m dicken Mauern hält Weise für die Königshalle. Da wirkliche Reste

der Mauern nicht gefunden sind, sondern nur ihre Fundamentspuren, halte ich diese Deutung für problematisch. Vorsicht ist um so mehr geboten, als Spuren von Zwischenstützen nicht nachgewiesen werden konnten. Wie man sich die Bedachung zu denken hat, bleibt ganz unklar. — In Quierzy hat Weise noch neben der Kirche Grabungen veranstaltet. Unbedeutendste Reste einer kleinen mittelalterlichen Klosteranlage durchschneiden hier schwer deutbare Fundamentzüge einer frühmerovingischen oder römischen Villa. Bei der Ungunst der Verhältnisse ist es Weise leider versagt geblieben, eine klare Vorstellung des Baues zu gewinnen.

Während die Pfalz in Quierzy sich als eine kastellartig befestigte Residenz mit selbständigen Einzelbauten innerhalb des umschließenden Mauerringes darstellt, sind in Samoussy Teile einer weiträumigen offenen Palastanlage mit regelmäßiger Planbildung und größeren Höfen festgestellt, die an Aachen oder Ingelheim erinnert. Der langgestreckte, rechteckige Hauptbau, den Weise als Königshalle anspricht, war an seiner Eingangsseite anscheinend von zwei Türmen flankiert und enthielt neben zwei größeren Sälen einige kleinere Räume. Teile eines Torbaues sind noch im aufgehenden Mauerwerk vorhanden. Weise glaubt die Anlage dieser Pfalz dem 9. Jahrhundert zuweisen zu können. GALL.

WILHELM EFFMANN, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. Band II: Clemenskirche, Luciuskirche, Nikolauskirche. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Elisabeth Hohmann. Berlin, Deutscher Kunstverlag 1922. VIII und 80 S. mit 21 Abb. im Text und 6 Tafeln in 8°.

Wilhelm Effmann hat mit seinen Arbeiten über die Abteikirchen von Werden (Bd. I der vorliegenden Veröffentlichung, Straßburg 1899) und Centula (Münster i. W. 1912) die Erforschung der frühmittelalterlichen Architektur wie kein anderer vor ihm gefördert. Seine klare und einfache Art der Darstellung, seine peinliche Gewissenhaftigkeit, die auch das anscheinend Unbedeutendste zu würdigen wußte, verband sich mit einem scharfen Blick für die geschichtlichen Zusammenhänge: Eigenschaften, die ihn in hervorragendstem Maße befähigten, gerade die Lösung schwieriger Sonderfragen mit Erfolg zu unternehmen. Als er im Mai 1917 starb, hinterließ er zwei Manuskripte. Das eine hat Frau Elisabeth Hohmann jetzt herausgegeben und sich damit ein Verdienst erworben, das dankbarer Anerkennung sicher sein kann, das andere behandelt Corvey a. d. Weser, scheint aber leider nicht druckfertig zu sein.

In Werden bestanden neben der Abteikirche drei kleinere Kirchen aus ottonischer Zeit. Die älteste von ihnen ist die Clemenskirche, zugleich die erste deutsche Pfarrkirche, von der wir uns ein, wenn auch unvollständiges Bild zu machen vermögen. Sie ist um die Mitte des 10. Jahrhunderts erbaut. Effmann hat durch Grabungen den Grundriß des 1817 zerstörten Baues feststellen können. Es ist eine einfache dreischiffige Anlage mit einem westlichen Vorbau und einem östlichen Querhause, dessen Mauern nicht über die Seitenschiffe hervortreten. Interessant ist der Chorschluß, er beschränkt sich auf drei kleine, fast gleich breite Apsiden in der Ostwand des Querhauses, die außen nicht sichtbar werden. Effmann verweist auf die Bauten im Kanton Graubünden, St. Martin und St. Marien zu Disentis und S. Johann zu Münster, er hält es nicht für ausgeschlossen, daß sie das Vorbild der Werdener Kirche waren. Diese Kirchen sind indes nur einschiffig. Ein ganz ähnlicher Plan wie in Werden findet sich aber auch in Spanien und zwar bei S. Miquel de Escalada. Man wird daher bis auf weitere Aufklärung wohl gut tun, an eine Reduktion nach dem Muster römischer Pfarrkirchen vom Typus S. Maria in Cosmedin oder S. Pietro in vincoli zu denken, die östliche Einflüsse vermittelten.

Der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts gehört die Luciuskirche an, die ebenfalls für den Pfarrdienst bestimmt war (995—1063). Sie ist zum Teil noch erhalten, aber nach 1862 zu einem Wohnhause umgebaut; 1906 wurde wenigstens der Chorteil von den Einbauten befreit. Eine verständige Wiederherstellung ist wünschenswert, bei dieser Gelegenheit wären dann einige Fragen abschließend zu klären, die Effmann noch offen lassen mußte. Die im Grundriß sehr einfache dreischiffige Basilika verdient besondere Beachtung; sie hatte drei Türme, einen im Westen mit vorgebauter Eingangsnische und zwei im Osten am Ansatz des dreischiffigen Chores. Effmann weist ferner auf die Nebenchöre und den Stützenwechsel hin. Sehr wichtig erscheint mir auch die Gestaltung des inneren Aufbaus. Er ist im Chorjoch noch erhalten, zweifelhaft bleibt aber vorläufig, ob auch mit Effmann die gleiche Gliederung im Langhause angenommen werden darf. Den zwei in der Mitte von einer Bündelsäule mit Würfelkapitell getragenen Bogenstellungen des Erdgeschosses folgt zunächst eine Art Triforium aus drei flachgerundeten

Nischen, neben den zwei darüber liegenden Fenstern sind breite Pilaster angeordnet. Das ist alles sehr merkwürdig, jedenfalls haben wir hier das älteste deutsche Beispiel für einen dreigeschossigen Aufbau. Einen sehr verwandten Aufriß zeigt die Abteikirche von Brauweiler, das ist Effmann anscheinend entgangen, obwohl er dieser Kirche bei der Besprechung der Nischengliederung in den Seitenschiffen kurz gedenkt. Brauweiler war bisher ein Rätsel — lernen wir hier in Werden eine Vorstufe kennen? Ich möchte die Frage bejahen, lasse aber offen, ob ich mich nicht seinerzeit bei der Datierung von Brauweiler (Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, Berlin 1915, S. 18ff.) geirrt habe. Darauf hoffe ich bei anderer Gelegenheit zurückzukommen.

Die Nikolauskapelle, der dritte Werdener Bau, der von Effmann besprochen wird, ist zerstört. Eine Nachgrabung ließ sich nicht ermöglichen, nur eine alte Abbildung zeigt eine interessante Portalnische. GALL.

ALOIS FUCHS, Die Reste des Atriums des Karolingischen Domes zu Paderborn. Paderborn, Bonifaciusdruckerei, 1923, 44 S. 12 Abb. (früher erschienen als Programm d. Philos.-Theol. Akad. zu Paderborn und als Beilage zum 8. Jahresber. d. dortigen Diöcesan-Museumsvereins).

Der Verfasser, dem wir u. a. eine treffliche Arbeit über die Tragaltäre des Rogerus von Helmershausen und die Bestimmung — man darf in diesem Falle fast sagen: Entdeckung — der schönen Imadmadonna zu Paderborn verdanken, legt in der oben genannten Abhandlung Ergebnisse und Vermutungen vor, die, an etwas entlegener Stelle mitgeteilt, dennoch der allgemeinen Beachtung würdig erscheinen. — Im Winkel zwischen dem Ostchor und dem NO-Querschiff des Paderborner Domes liegt eine dreischiffige vierjochige Halle, der eine alte Tradition den Namen „Atrium" gibt, und die durch die Verschiedenartigkeit ihrer beiden Arkadenreihen sehr auffällig ist: die Stützen des nördlichen Seitenschiffs sind Rundsäulen des 13. Jahrhunderts, die Stützen des südlichen Seitenschiffs dagegen sind (mit einer Ausnahme) quadratische Pfeiler mit merkwürdigen Vorlagen, nämlich kleinen Rundsäulen von relativ viel zu geringer Höhe, deren Schäfte aus Kalksinter gearbeitet sind. Fuchs erbringt nun, auf die Ergebnisse von Grabungen sich stützend, den Nachweis, daß wir in diesem seltsamen Gebäude tatsächlich den Rest eines Atriums im frühmittelalterlichen Sinne vor uns haben, das mit großer Wahrscheinlichkeit dem 799 begonnenen und erst im Jahre 1000 zerstörten Dombau Karls des Großen angehört. Die Pfeilerflucht des heutigen Baus bildete ehemals ein Stück der Arkade, durch die der Binnenhof des Atriums mit einer nördlichen Umgangshalle kommunizierte, während die Säulenstellung, wie auch durch die Fundamente bestätigt wird, an die Stelle der ursprünglichen, teilweise noch erhaltenen Außenwand jener Umgangshalle getreten ist. Der heute bestehende Bauteil enthält also die NO-Ecke des karolingischen Atriums, dessen Binnenhof ein Quadrat von etwas über 9 m Seitenlänge gebildet zu haben scheint, während die Umgangshallen etwa 4,50 m breit gewesen wären (die Kleinheit der Abmessungen braucht bei einem vergleichsweise unbedeutenderen Bau nicht zu befremden: Fuchs selbst verweist auf Parenzo, aber auch das Essener Atrium ist nur wenige Meter größer). Für die Kalksintersäulen aber bringt Fuchs die ansprechende Erklärung, daß sie ursprünglich den achteckigen Baldachin des für ein Atrium obligatorischen Reinigungsbrunnens getragen hätten — es sind fünf Schäfte und drei Bruchstücke erhalten, und der Kalksinter bildete in karolingischer Zeit eine gerade für Zierglieder geschätztes, als Marmorersatz verwendetes Material — und bei dem Umbau ihrer Kostbarkeit wegen wieder benutzt worden wären.

Der Verfasser scheint einen Augenblick geschwankt zu haben, ob die karolingischen Bauteile auf ein eigentliches Atrium, oder aber auf eines der von W. Effmann so genannten „Westwerke" zu beziehen seien. Denn diese Westwerke, wie sie aus karolingischer Zeit in Centula, Werden und Corvey (daß Corvey unbedingt dem Westwerkstypus zuzurechnen sei, wird von Fuchs durch glückliche Interpretation einiger Baunachrichten bestätigt), aus späterer Zeit in St. Pantaleon in Köln, St. Patroklus in Soest und Maursmünster in Elsaß erhalten sind bzw. rekonstruiert werden können, stimmen im Grundriß und in der Anlage der Untergeschosse häufig genau oder fast genau mit den Atrien überein: auch sie sind ja, wenngleich z. T. etwas modifizierte, Zentralanlagen, bestehend aus einem quadratischen Mittelraum, der von in Bogen geöffneten Umgangshallen umgeben wird; die östliche kommt freilich oft in Fortfall, um einen engeren Anschluß an das Langhaus zu erreichen. Vielleicht hat gerade diese

Interpretationsschwierigkeit den Verfasser zu der beachtenswerten Hypothese angeregt, daß die Ähnlichkeit zwischen Atrium und Westwerk keine zufällige sei, sondern daß die Westwerke ursprünglich aus den Atrien hervorgegangen wären: stellt man sich vor, daß der Binnenhof des Atriums durch Überbauung dem allmählich gesteigerten Raumbedürfnis dienstbar gemacht werden sollte (und gerade die Kleinheit der Nordalpinen Atriumsbauten konnte einer solchen Absicht wohl entgegenkommen), so wird es begreiflich, daß man den so entstehenden Mittelbau durch einen monumentalen Zentralturm auszuzeichnen versuchte und diesen gelegentlich mit einem über den Westecken der Umgangshalle errichteten frontalen Turmpaar kombinierte; einmal gefunden, konnte sich der Westwerkstypus dann natürlich selbständig ausgestalten und weiterbilden (eine letzte Reduktion haben wir vielleicht in den eigentümlichen mehrgeschossigen Querschiffen der St. Michaelskirche in Hildesheim zu erkennen).

Eine Ableitung der Westwerke ist bisher u. W. noch nicht versucht worden, und die Fuchssche Hypothese scheint wohl geeignet, ihre Entstehung zu erklären — zu erklären freilich in dem Sinne, daß neben dem Bedürfnis der Raumerweiterung, neben dem Wunsch nach einem zweiten kultischen Zentrum usw. als eine letzte, unreduzierbare Tatsache jene eigentümlich synthetische Tendenz der nordwesteuropäischen Baukunst anerkannt wird, die von Anfang an auf eine massenmäßige Zusammenfassung der einzelnen Teile des Kirchengebäudes drängte und in den gleichzeitig differenzierten und streng geschlossenen Gruppenbauten der hohen Romanik ihre erste große Erfüllung fand. Nur ihr konnte es gelingen (und erstrebenswert erscheinen), die Baugedanken Atrium, überhöhter Zentralbau und westliches Turmpaar zu einer imposanten Einheit zu verschmelzen, die wir als „Westwerk" zu bezeichnen gewohnt sind.

PANOFSKY.

GOTTFRIED VON LÜCKEN, Die Anfänge der burgundischen Schule. Ein Beitrag zum Aufleben der Antike in der Baukunst des 12. Jahrhunderts. Basel, Benno Schwabe & Co. o. J. (1920). 47 Seiten mit 4 Abb. im Text und 16 Tafeln in 4°.

Das Buch behandelt die Geschichte der burgundischen Architektur vom Anfang des 11. bis etwa zur Mitte des 12. Jahrhunderts. Das Bemühen des Verfassers ist darauf gerichtet, die erhaltenen Bauten zu beschreiben, ihre Entstehungszeit richtig zu bestimmen und auf dieser Grundlage die stilistische Entwicklung darzustellen.

Man ist früher geneigt gewesen, dem Einfluß Burgunds in der Frühzeit der mittelalterlichen Architektur eine erheblichere Bedeutung beizumessen, als sich in der Tat rechtfertigen läßt. Die Untersuchungen von Lückens erweisen das von neuem. Die Anlage von Nebenchören neben dem Hauptchore (der sogen. „Staffelchor") ist anscheinend im 9. Jahrhundert (St. Philibert de Grandlieu) ausgebildet worden, ob der Bau des Majolus in Cluny diese Anordnung gehabt hat, ist unbekannt, das älteste burgundische Beispiel ist jedenfalls St. Bénigne in Dijon; entgegen der früheren Annahme eines „Cluniacensereinflusses" lassen sich mehrere Bauten dieser Art in Deutschland namhaft machen, die älteren Datums sind, als die angeblich von Cluny abhängigen Kirchen in Hirsau (St. Lucius in Werden und St. Georg in Köln). Auch das Fehlen einer Krypta bei den Hirsauern kann nicht auf burgundische Einwirkung zurückgeführt werden, denn die Krypten sind in Burgund keineswegs selten. Ferner ist die Doppelturmfassade weder bei der älteren Kirche in Cluny nachweisbar, noch sonst während der Frühzeit in Burgund heimisch; sie ist karolingisch, als das älteste bisher bekannte Beispiel ist jetzt Hersfeld festgestellt. Endlich haben die reichen Choranlagen mit Umgang und Kapellenkranz erst spät im burgundischen Gebiet Nachahmung gefunden. So bleiben die Kirchen der Gegenden an Saône und Rhône in Grundrißbildung und Außenbau hinter anderen Landschaften zurück. Die nordfranzösischen und rheinischen Bauten zeigen neben Paray-le-Monial, Autun und dem späteren Cluny eine weit überlegene Gestaltungskraft, große Baumassen einheitlich zu gruppieren und in wirkungsvolle Beziehung zu ihrer Umgebung zu setzen. Das Interesse konzentriert sich auf den Innenbau und vor allem auf die Ausstattung mit dekorativer und figuraler Plastik, deren üppiger Reichtum in der Spätzeit das Ärgernis Bernhards von Clairvaux erregte. Die älteren flachgedeckten Anlagen sind anscheinend anspruchslose Pfeilerbasiliken gewesen, wie Bourbon-Lancy zeigt. Daneben findet sich frühzeitig die Hallenkirche mit tonnengewölbtem Hauptraum, z. B. in Farges. Wichtiger sind St. Bénigne in Dijon und St. Philibert in Tournus, die einzigen größeren Bauten aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, von denen wir Kunde haben. St. Bénigne (1001 ff.) ist

bis auf einige Reste durch einen gotischen Neubau ersetzt, wir wissen aber mit ziemlicher Sicherheit, daß es eine flachgedeckte, kreuzförmige Basilika mit gewölbten Seitenschiffen und Emporen war. Dieser Typus hat in Burgund keine Nachfolge gefunden; es ist gewiß eine merkwürdige Erscheinung, daß alle späteren Bauten — abgesehen von dem auvergnatisch beeinflußten St. Etienne in Nevers — Emporen nicht kennen: ein sehr ins Gesicht fallender Unterschied gegenüber nordfranzösischer Übung, wo gerade die Emporenbasilika Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung wurde. Das Obergeschoß der Vorhalle in Tournus (zwischen 1008 und 1019) ist die älteste tonnengewölbte Basilika, die wir kennen, sie ist das Vorbild geworden, an das die folgende Zeit anknüpfte und auf das letzten Endes die Kirchen von Autun, Cluny, La Charité s. Loire, Paray-le-Monial und Beaune zurückgehen. Aber Tournus und Cluny liegen mehr als 100 Jahre auseinander, es ist das besondere Verdienst von Lückens, den Nachweis erbracht zu haben, daß der heute fast ganz zerstörte Bau in Cluny erst nach dem Einsturz einer nur wenige Jahrzehnte älteren Kirche im Jahre 1125 errichtet wurde; dadurch ist die Chronologie der burgundischen Architektur auf eine zuverlässige Grundlage gestellt. Was liegt aber zwischen Tournus und Cluny? Wirklich bedeutende Anlagen haben sich aus dem 11. Jahrhundert nicht erhalten, es sind alles nur Bauten kleinen und mittleren Umfanges — wieder abgesehen von St. Etienne in Nevers, das der burgundischen Schule besser nicht zugerechnet wird. Man gewinnt den Eindruck, als habe sich die Kraft des Jahrhunderts an dem Problem der Wölbung zersplittert. Darauf weisen die zahlreichen Lösungsversuche: wir finden tonnengewölbte Hallenkirchen (Châtel-Censoir, Souvigny), tonnengewölbte Basiliken (St. Vincent des Prês, St. Pierre le Moûtier), solche mit quergestellten Tonnen (Mont St. Vincent) und endlich kreuzgewölbte Basiliken (Charlieu, Anzy-le-Duc, Gourdon, Toulon-sur-Arroux, Issy l'Evêque). Die letzte Gruppe ist am zahlreichsten vertreten und hat sich allein weiter entwickelt (Vezelay, Avallon usw.); ihre ältesten Beispiele gehören aber erst dem Ende des Jahrhunderts an. Das Bemühen, die Umfassungswände des Raumes deutlich zu gliedern, ist vorhanden, erscheint aber unerheblich und nicht als Ausdruck selbständigen Willens. Nur an zwei Bauten, Gourdon und Toulon-sur-Arroux, finden sich unentwickelte Triforien, schlichte Blendarkaden ohne plastische Kraft. Auch die Ornamentik dieser Zeit erweist sich als erfindungsarm, wenige Motive, die immer wiederkehren, beherrschen den Formenvorrat. Der Anstoß, der zur Blüte des Schaffens im zweiten Viertel des folgenden Jahrhunderts führt, kommt nicht nur aus eigener Kraft. Wie in Südfrankreich sind es die antiken Denkmäler des Landes, von denen insbesondere die Porte St. André in Autun noch aufrecht steht, die nunmehr verstanden werden, anregend wirken und das Vorbild für die Aufrißgestaltung abgeben, nachdem das heimische Können eine gewisse Reife erlangt hatte. Die Darstellung von Lückens bricht hier ab, die weitere Entwicklung, insbesondere die Auseinandersetzung mit dem Norden Frankreichs, gibt der Verfasser leider nicht mehr.

GALL.

GUSTAF DALMAN, Das Grab Christi in Deutschland. Heft 14 der Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von Johannes Ficker, Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung 1922, 140 Seiten mit 29 Abb. im Text und 12 Tafeln in 8°.

Der Verfasser, früher Vorsteher des Deutschen Evangelischen Instituts für Altertumswissenschaft in Jerusalem, gibt auf S. 26—140 in chronologisch geordneter Darstellung monographische Beschreibungen der nachweisbaren Grabesbauten auf deutschem Boden. Er beginnt mit der Michaeliskapelle in Fulda und schließt mit dem Kaiser Friedrich-Mausoleum in Potsdam. Seine sorgfältigen, von guten Abbildungen begleiteten Einzeluntersuchungen sind wertvoll. Eine knappe zusammenfassende Einleitung ist mehr nach theologischen als kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten orientiert. Es wird den Kunsthistorikern aber willkommen sein, die Dinge auch von dieser Seite beleuchtet zu sehen. GALL.

JOHANNES JAHN, Kompositionsgesetze französischer Reliefplastik des 12. und 13. Jahrhunderts. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1922. 111 Seiten und 24 Tafeln in 4°.

Nach Johannes Jahn wäre das „Hauptkompositionsgesetz" für die Reliefplastik des 12. Jahrhunderts die „gespannte Konzentration" und die „rhythmische Durchbelebung des Ganzen". Unter „gespannter Konzentration" wird das „Formprinzip" verstanden, die Richtungen so gegeneinander zu setzen, daß eine ausdrucksstarke Bewegung erzeugt wird. Charakteristisch sei insbesondere „die gespannte Kon-

trastierung von Ober- und Unterkörper" (S. 16). Das wäre romanisch und dem spätantiken Relief durchaus fremd, in dem die „spannungslose Reihung" vorherrsche. Die „parallele Reihung" kennzeichne das 13. Jahrhundert, die Horizontalen und Vertikalen der alles beherrschenden Architektur spiegelten sich nach Jahn in den Tympana des 13. Jahrhunderts „verkleinert" wieder, denn wir finden hier die koordinierten, vertikal aufgereihten Körper innerhalb horizontal geordneter Zonen. Jetzt nimmt die Reliefplastik an Tiefe zu, die Figuren erhalten einen stärkeren „statuarischen Gehalt", verlieren aber an „mimischer Beweglichkeit". Das Ergebnis ist die starre Monumentalität, wie der Verfasser sie in Reims und Amiens zu sehen glaubt. Es ist an sich gewiß richtig, daß in dem Tympanon von Beaulieu in einer Darstellung des jüngsten Gerichts Christus das Zentrum bildet und zu beiden Seiten die Engel, die Beisitzer und die Auferstehenden in lebhaft kontrastierenden Bewegungen angeordnet sind. Man sieht auch auf den ersten Blick, daß in Amiens eine klare Zonenteilung durchgeführt ist, die Figuren einzeln oder in Gruppen gereiht sind und Christus nicht mehr in der Mitte, sondern an der Spitze des Tympanons thront. Aber das sind doch schließlich ganz elementare Feststellungen, um derentwillen sich der Aufwand eines starken Buches in großer Aufmachung nicht lohnt. Es fällt mir auch schwer, hier Kompositions-„gesetze" zu sehen. Denn die von Jahn behandelten Arbeiten des 12. Jahrhunderts sind größtenteils charakteristische Werke eines ausgesprochenen Spätstils, sie teilen die von dem Verfasser beobachteten, aber kaum glücklich charakterisierten Eigentümlichkeiten in gewisser Weise mit Werken aller Spätstile. Hätte er frühere Tympana, z. B. das in Mâcon (Saône-et-Loire) berücksichtigt, so würde er auch hier die Reihung und die Zonenteilung angetroffen haben. Aber Dinge dieser Art lassen sich nicht allein unter formalen Gesichtspunkten erledigen; auf den Historiker wirkt es immer peinlich, alles auf einen Generalnenner bezogen zu sehen, der sich bei näherer Betrachtung als das Anschauungsvermögen eines Mannes zu erkennen gibt, der nicht aus innerem Beruf zur Feder griff, sondern weil ihm sein Lehrer gerade dieses Thema für eine Dissertation empfahl. Meines Erachtens setzt eine Arbeit dieser Art umfängliche Kenntnisse voraus und ist daher für einen Anfänger nicht geeignet. Man muß hier schon in der Lage sein, etwas weiter ausholen und mehr in die Tiefe gehen zu können. Vor allem dürfte es unerläßlich sein, die ikonographicchen Voraussetzungen und die gesamte geistige Einstellung der in Betracht kommenden Perioden mit in den Kreis der Untersuchung zu ziehen. Schließlich ist es auch nicht angängig, sich nur auf die großen Tympana zu beschränken, wenn man über die Reliefkomposition im Mittelalter arbeiten will. Auch die vielen interessanten Reliefdarstellungen, die sich neben und an den Portalleibungen der meisten französischen Kathedralen finden, gehören hierher. Sie bieten einen ungemein interessanten Stoff für die Untersuchung, nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch, weil sich anscheinend gerade hier diejenigen Dinge vorbereiten, die zu der bildmäßig empfundenen Darstellungsform des späten Mittelalters führen. Die dem Bande beigegebenen Abbildungen sind sehr gut. Sie bieten freilich nur lange Bekanntes, dieses aber meist nach den guten Aufnahmen Hamanns.

GALL.

FRIED. LÜBBECKE, Die Plastik des deutschen Mittelalters. München 1923, R. Piper & Co. 2 Bde; Bd. I: 180 S. und 64 Taf., Bd. II: 101 Taf. in 4°.

Das Werk stellt, abgesehen von Dehio und v. Bezolds großem Tafelwerk, das anscheinend nicht weiterkommt, äußerlich die stattlichste Veröffentlichung über die deutsche Plastik des Mittelalters dar, die in den letzten Jahren erschienen ist. Es muß besonders anerkannt werden, daß der Verleger sich die größte Mühe gegeben hat, für eine sehr würdige und qualitativ hochstehende Ausstattung Sorge zu tragen. Die 165 Lichtdrucktafeln gehören unstreitig zum besten, was auf diesem Gebiete geleistet worden ist.

Die Arbeit des Verfassers verdient — was den Text anbelangt — leider nicht die gleiche Anerkennung. Bereits die Unterschriften unter den Abbildungen lassen einen vielfach recht bedenklichen Mangel an Sorgfalt erkennen. Grundsätzlich fehlen alle Angaben über die Größe der abgebildeten Stücke. Das Material ist nicht immer bezeichnet; da wo es geschah, sind Fehler untergelaufen (z. B. Taf. 154 und 162). Ich notiere einige auffällige Versehen:

Taf. 3: Dargestellt ist nicht die Himmelfahrt Marias, sondern Christi; Maria und die Apostel schauen dem entschwebenden Heiland nach. Die Elfenbeintafel gehört nach Goldschmidt zur Adagruppe und dürfte im 9. Jahrhundert entstanden sein, die Zuschreibung an einen rheinischen Meister des 10. Jahr-

hunderts ist willkürlich. Taf. 9: Der Bronzekruzifixus im Mindener Dom ist zu spät datiert (vgl. auch das verwandte Stück in der Ludgerikirche zu Werden a. Ruhr). Es ist nicht „um 1200", sondern zwischen 1050 und 1100 entstanden. Taf. 44: Dargestellt ist nicht „Erzbischof (!) Heinrich II von Ysenburg", sondern Bischof Dieter III. von Isenburg. Taf. 45: Dargestellt ist nicht die hlg. Elisabeth, sondern die hlg. Magdalena. Taf. 58: Die hlg. Katharina stand nicht am Nordportal, sondern am westlichen Südportal von St. Sebald in Nürnberg. Taf. 65: Die Halberstädter Figuren sind dem Grabstein des 1361 gestorbenen Erzbischofs Otto von Hessen im Magdeburger Dom nächst verwandt. Sie gehören daher nicht der ersten, sondern der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an (ca. 1370). Taf. 70: gibt eine moderne Kopie wieder. Das Original ist stark zerstört im Germanischen Museum. Taf. 72: Die Datierung des Vesperbildes aus der Sammlung Weiller in Frankfurt a. M. in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts ist hoffentlich nur ein Druckfehler. Taf. 80: Die Maria des Eriskircher Meisters dürfte dem Anfang des 15. und nicht der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören. Taf. 90: Das Vesperbild der Sammlung Fuld stammt nicht aus Steinbach, sondern aus Steinberg im württembergischen Oberamt Laupheim. Taf. 109: Die abgebildete Hand eines Apostels dürfte kaum vom Hochaltar in Heilbronn stammen. Dieser ist nicht um 1470 entstanden, sondern auf 1498 datiert. Taf. 119: Der vermutlich aus der Stadtpfarrkirche zu Wasserburg stammende Jacobus major im Bayerischen Nationalmuseum ist kein Werk Simon Leinbergers, sondern Hans Leinbergers. Im Text wird zwar richtig von Hans Leinberger gesprochen, aber wie wenig vertraut ist der Verfasser mit den Dingen, wenn er sich bei der Unterschrift derart verschreibt. Simon Leinbergers hätte vielleicht im Anschluß an Goldschmidt bei der Madonna aus Dangolsheim (Taf. 154) gedacht werden können. Taf. 123: Der Altar in St. Wolfgang ist nicht 1477 begonnen. Wir besitzen die Urkunde vom Jahre 1471 (vgl. Stiassny, Mich. Pachers St. Wolfganger Altar, Wien 1919, S. 32), 1479 war das Mittelstück vermutlich schon fertig (Inschrift), die Flügel sind 1481 datiert. Taf. 131: Es fehlt der Aufbewahrungsort: Darmstadt, Hess. Landesmuseum. Taf. 137: Das Schreyersche Grabmal ist nicht um 1500, sondern 1490—1492 gefertigt. Es befindet sich auch nicht in St. Sebald, sondern außen am Chor dieser Kirche. Taf. 140: Das Sebaldusgrab ist nicht 1495—1499 entstanden, sondern 1508—1519. Taf. 141: Der Altar in Bibra ist kein eigenhändiges Werk Riemenschneiders. Taf. 158: Warum die Madonna der Sammlung Ullmann dem sogenannten „Meister von Osnabrück" zugeschrieben wird, bleibt unklar.

Diese Liste ließe sich nicht unwesentlich verlängern, wenn man einige Datierungen und Zuschreibungen kritisch betrachtete. Das mögen harmlose Flüchtigkeiten sein, vielleicht! Aber man wird doch stutzig, wenn der Verfasser (S. 53) bei Besprechung des Elfenbeins auf Taf. 3 sagt, die Maria vermöge bei ihrer Himmelfahrt noch nicht zu fliegen, sondern täusche nur eine flugartige Bewegung vor (sie schaut in Wahrheit dem emporschwebenden Christus nach). Er findet das ergötzlich; andere werden es für tragikomisch halten, wenn der Verfasser nach dieser erstaunlichen Offenbarung den guten Rat gibt: „diese Elfenbeinarbeiten wollen lange angeschaut sein". Ähnlich merkwürdig sind die Ausführungen auf S. 134, in denen Lübbecke die Datierung von Plastiken des 15. Jahrhunderts für ein „ganz eigenes Kapitel" erklärt. Er meint, man sollte auf den mit Ironie charakterisierten „Datierungssport" verzichten, Kunstwerke seien keine Briefmarken. Diese und andere genialische Ausdrücke sind anscheinend für den weiteren Leserkreis (das Werk ist Julius Meier-Gräfe gewidmet) bestimmt, dem der Verfasser aber reichlich viel zumutet. „Gemäß der Kunstgeschichte" wäre, wie er glaubt, von 1450—1470 außer einigen Grabdenkmälern überhaupt nichts an deutscher Plastik hervorgebracht. Soll ich die nicht kleine Zahl der gut datierten Werke aus dieser Zeitspanne nennen? Es sind einige oft erwähnte Arbeiten darunter wie der Sterzinger Altar von 1458, der Hochaltar in der St. Jakobskirche zu Rothenburg von 1466, der große Kruzifixus von Nikolaus von Leyen in Baden-Baden aus dem Jahre 1467, Jörg Syrlin d. Ält. Arbeiten für das Ulmer Münster (Dreisitz 1468, Chorgestühl 1469—1474), der Tiefenbronner Altar von 1469 usw. Und dann kommt die Probe auf das Exempel: „Wie ähnlich sind sich die Skulpturen des Pacherschen Altares in St. Wolfgang und des Kefermarkter. Hätten wir nicht die bestimmten Zahlen 1480 und 1509, also den Abstand eines Menschenalters, wir würden sie unbedenklich zusammendatieren" (prachtvolles Deutsch dieses „zusammendatieren"!). Das sind merkwürdig „bestimmte" Zahlen. Die Inschrift auf dem Altar von St. Wolfgang meldet die Vollendung des Werkes im Jahre 1481. Der Kefermarkter Altar soll nach Lübbecke 1509 datiert sein, unter der Abbildung auf Taf. 125 liest man aber

„um 1505—1510“. Diese Angabe findet sich auch in einem Aufsatz H. Ubells in „Kunst und Kunsthandwerk“ (1913, S. 1ff.), in dem der Linzer Museumsdirektor behauptet, der Kefermarkter Altar sei ein Werk Riemenschneiders, das unmittelbar nach den Altären des Taubergrundes und vor dem Bamberger Hei nrichsgrab entstanden sei. Sollte sich Lübbecke an dieser trüben Quelle gelabt haben? Die reinigende Kritik Ph. M. Halms in demselben Bande (S. 376ff.) kann ihm doch nicht entgangen sein, die mit Recht feststellte, daß der Kefermarkter Altar spätestens im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gefertigt sein müsse. Ich möchte noch einen Schritt weitergehen. Der Hochaltar in Kefermarkt ist am 30. Oktober 1476 geweiht. Der Altarschrein wird jedenfalls nicht viel später in Auftrag gegeben sein, Pillwein gibt in seiner Topographie von Oberösterreich wohl nach alter Tradition das Datum 1495 — vermutlich das der Vollendung; zwanzig Arbeitsjahre sind nichts Ungewöhnliches. Stilistisch gehört der Altar jedenfalls in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts. Vielleicht hat Lübbecke eine bisher unbekannte Urkunde mit dem „bestimmten“ Datum 1509 gefunden, dann möge er sie uns nicht vorenthalten. „Wie schwankend ist immer noch der historische Boden unserer deutschen Kunst!“ klagt er auf S. 151. — Doch genug, diese Beispiele, denen sich leicht andere zugesellen ließen, geben Aufschluß über die dem Werk zugrunde liegende Art der Beschäftigung mit mittelalterlicher Plastik. Es ist vielleicht falsch von mir, in diesem Falle auf der Treue im einzelnen zu bestehen, denn der Verfasser will anscheinend einen Überblick geben, der weniger auf eigener Forschung als auf fremder Arbeit beruht. Gewiß, solche Zusammenfassungen können sehr nützlich sein, man ist auch dankbar, wenn die Dinge einmal unter allgemeineren Gesichtspunkten gewertet werden. Aber was nützt alle geschriebene Kunstbetrachtung, namentlich wenn sie für ein größeres Publikum bestimmt ist, die nicht von dem einzelnen Kunstwerk ausgeht, sondern alles in den Nebel halbfertiger Deutungsversuche hüllt. An kaum einer Stelle von Lübbeckes Text fühlt sich der Leser wirklich vor das Kunstwerk geführt, nirgends wird nachhaltige Versenkung gefordert. Mag stellenweise auch das Fortissimo prunkenden Redestroms Gedanken vortäuschen, das Wort des Verfassers bleibt letzten Endes wirkungslos, weil es nicht aus Anschauung, nicht aus wahrer Liebe zu dem Gegenstande geboren ist. So bleibt es sehr bedauerlich, daß der Verleger nicht einen Autor gefunden hat, der mit der gleichen Sorgfalt arbeitete, wie er. GALL.

ALFRED STANGE, Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik. München 1923, R. Piper & Co. 73 S. Text und 48 Tafeln in 8°.

Der Verfasser hat es sich zur Aufgabe gemacht, kein eigentlich wissenschaftliches Buch zu schreiben, sondern ein Handbuch zu geben, das nicht mehr sein soll, als ein Begleiter für Freunde mittelalterlicher Plastik. Diese sollen in den Stand gesetzt werden, das einzelne Denkmal innerhalb der Gesamtentwicklung der mittelalterlichen Plastik zu verstehen. Mit Recht wird der Begriff romanisch oder gotisch ausgeschaltet und der Nachdruck auf die Kontinuität der Entwicklung gelegt, wobei die einzelnen Abschnitte innerhalb dieses Stromes nicht übersehen werden. Der Verfasser hat seine Aufgabe nicht ohne Geschick gelöst, so daß der kleine, gut ausgestattete Band in der Tat den Forderungen entsprechen dürfte, die unter den genannten Gesichtspunkten an ihn zu stellen sind. Wissenschaftlich neue Ergebnisse zu bringen, war nicht beabsichtigt; die bisherigen Ergebnisse der Forschung sind aber glücklich zusammengefaßt.

GALL.

E. L. FISCHEL, Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts. Mit 60 Abb. München, O. C. Recht, 1923.

Eine Erstlingsarbeit — hervorgegangen aus einer Frankfurter Dissertation —, von einem gütigen Geschick, dem wir dankbar sein wollen, einem mutigen Verleger zugeführt.

Um mit den Bildern zu beginnen, wie es ja beim Lesen kunsthistorischer Arbeiten heute allgemein Sitte oder auch Unsitte ist: Hier ist ein Material von bemerkenswerter Qualität gesammelt und durchweg recht gut wiedergegeben. Viel von Back und Börger her Bekanntes, aber zum Teil in neuen trefflichen Aufnahmen, manches auch kaum bisher gewürdigte Stück, alles schon durch geschickte Gruppierung anregend und aufschlußreich. Selbst flüchtige Durchsicht gibt die tröstliche Gewißheit, daß hier jemand an der Arbeit war, der seinen Stoff beherrscht und fruchtbar zu gestalten weiß.

Den Weg zum Text findet man insofern schwer, als ein Register fehlt, umgekehrt ist es auch nicht leicht, da im Text der Verweis auf die Tafeln verabsäumt ist; auch sonst fühlt man sich allenthalben aufgehalten durch eine Eigenschaft, auf welche die Verfasserin anscheinend besonders stolz ist. Sie hatte nämlich, verführt durch eine nicht gewöhnliche schriftstellerische Begabung, den Ehrgeiz, das ausgesprochen kunsthistorische Thema zu einer genußreichen Lektüre für den Liebhaber alter Kunst zu gestalten. Aber seien wir aufrichtig — wer anders denn ein Fachgelehrter liest ein solches Buch von der ersten bis zur letzten Zeile? Wäre es nicht richtiger, alles so prägnant wie nur möglich auszudrücken? In diesem Falle hätte sich der Text auf 3 statt 10 Bogen zusammendrängen lassen, ohne daß die wohltuende Wärme des Vortrages darunter sonderlich hätte leiden müssen. In Dehios Handbuch ist es oft nur ein einziges Wort, das die Stimmung gibt! Und schließlich wäre das Buch auch um die Hälfte des Preises zu haben gewesen! Wer sich durch die Hemmnisse, die der Text bietet, nicht abschrecken läßt, wird gewiß belohnt. Auf einige wichtigere Feststellungen sei eigens aufmerksam gemacht.

Der Charakter der mittelrheinischen Kunst wird scharf umrissen und gegen die benachbarten Kunstzentren abgegrenzt oder auch mit diesen in Beziehung gesetzt. Das Grabmal spielt natürlich eine Hauptrolle: Wie sich ein bestimmter mittelrheinischer Typus bildet, welche fremden Anregungen er verarbeitet, wird eingehend dargelegt. Viel kam es der Verfasserin offenbar darauf an, die Beziehungen zu Frankreich aufzuhellen; eigene Studien hat sie hier aber anscheinend nicht treiben können, so vermißt man auch schmerzlich die Durcharbeitung von Roger de Gaignières' Grabmalwerk (vgl. Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignières publiés sous la direction de Joseph Guibert. Soc. de l'hist. de l'art français. Paris 1911 ff.). Wenn zum Beispiel behauptet wird, Frankreich habe jene besonders reiche Formen des Architekturgrabmals nicht gekannt, wie sie beim Bucheck-Grabmal zum erstenmal am Mittelrhein auftritt, so ist das sicher falsch; sie findet sich u. a. (worauf mich Ernst Gall aufmerksam machte) bei den großen Doppelgräbern Karls V. und Karls VI. in St. Denis (vgl. Bull. Mon. 1907, S. 113 ff.), aber auch schon ganz am Anfang des 14. Jahrhunderts, wie das Grab des Ritters Jean de Laon (gestorben 1304) in Royaumont beweist (bequem zugängliche Abbildung in Bull. Mon. 1908, S. 261). Auch sonst greift die Verfasserin manchmal störend daneben: Am Chorgestühl in Oberwesel (für das jetzt übrigens die Arbeit von Friedrich Back in der Zeitschrift des Rhein. Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz XVI, 1922, S. 64 ff. zu vergleichen wäre) ist nicht Maria und Joseph, sondern Maria und Christus als Gärtner (er trägt einen Gärtnerspaten) dargestellt; und gehört das Grabmal in Altenberg a. Lahn wirklich dem 1313 verstorbenen Grafen Heinrich II. von Solms an, ist der große Schild in dieser Zeit nicht mindestens recht ungewöhnlich?

Neben die Darstellung der Schulunterschiede treten die „Meister" und „die Werkstätten". Das scheint immer noch die beste Methode, ein umfängliches Material übersichtlich zu gliedern; sie wird von der Verfasserin mit Vorsicht und Geschick geübt. Da ersteht im Anfang des 14. Jahrhunderts ein „Meister des Gerhard-Grabmals", französisch geschult und nicht ohne Beziehungen zu Straßburg; neben ihn tritt die „Werkstatt des Liebfrauenportals", wurzelnd in lokaler Überlieferung und befruchtet von den Mainzer Arbeiten der Naumburger Schule des 13. Jahrhunderts. In den 30er Jahren wächst diese lokale Produktion in die Breite — ihr kultureller Hintergrund wird geschickt skizziert.

Ein Höhepunkt der Schilderung liegt bei den Arbeiten in Oberwesel (Lettner, Chorgestühl), zu denen der feine Doppelgrabstein in Lich tritt. Parallelen zu Rottweil werden nachgewiesen, ihre gemeinsame Wurzel in der Straßburg-Freiburger Schule gesucht.

Ebenso wenig bekannt und nicht minder reizvoll wie der Licher ist der Grabstein des heiligen Goar in St. Goar, aber die Anordnung der Engel läßt mich nicht gleich an die Rucellai-Madonna, sondern eher an gewisse niederrheinische Madonnen oder an die Gruppe der Marburger Grabmäler denken. Jedenfalls werden hier fremde Einflüsse in einer sonst spezifisch mittelrheinischen Form aufgenommen. Beanspruchen diese Meister kraft ihres Könnens Geltung über ihr heimatliches Gebiet hinaus, so kommt der „Werkstatt um 1370" eine mehr lokale Bedeutung zu. Von allgemeinerem Interesse ist aber auch hier die S. 94 behandelte Verbindung mit den bekannten Figuren in Halberstadt, die dann weiter bis nach Freiburg hinauf verfolgt wird. Es sind Beziehungen, auf die auch schon Schmitt in Bd. 2 des Städeljahrbuchs hingewiesen hat. Außerhalb der Grabmäler interessiert der Oberweseler Altar. Entgegen der herkömmlichen Meinung wird der Schrein (weil das Maßwerk dem der Katharinenkirche in Oppen-

heim ähnlich ist) und die untere Figurenreihe für mittelrheinisch erklärt, während für die Freifigürchen der oberen Reihe Kölner Einfluß zugegeben wird.

Die an letzter Stelle abgebildete schöne Mutter Gottes aus Sigmaringen eröffnet einen Ausblick in das 15. Jahrhundert; sie mutet wie eine direkte Vorläuferin der Madonna in der Mainzer Trinitatiskirche an. BURKHARD MEIER.

DIE BILDWERKE DES KÖLNER DOMS, herausgegeben von Bernhard Hertel. Bd. I, 40 Lichtdrucktafeln mit einem Verzeichnis. Berlin 1923, Deutscher Kunstverlag. 2°.

Der vorliegende Band ist der erste Teil einer vollständigen Veröffentlichung der gesamten Bildwerke des Kölner Doms. Die Wiedergabe der von dem Dombaumeister Hertel in jahrelanger und höchst mühsamer Arbeit hergestellten photographischen Aufnahmen ist in einer Größe und Güte erfolgt, wie sie bisher Werken mittelalterlicher Plastik nicht zuteil geworden ist — abgesehen von Goldschmidts Elfenbeinwerk. — Die Erforschung der Kölner Plastik hat damit eine sehr wertvolle Grundlage erhalten, für die dem Verfertiger der Aufnahmen und dem jungen Verlage Dank gebührt; hoffentlich gelingt Fortsetzung und Abschluß dieses Unternehmens, dem auch eine würdige textliche Bearbeitung zu wünschen wäre, denn Lübbeckes 1910 erschienenes Buch über „Die gotische Kölner Plastik" war leider nur eine recht wenig befriedigende Leistung. Vorläufig müssen wir uns mit den trefflich gelungenen Aufnahmen des Dom-Crucifixus, der Chorpfeilerstatuen, der sogenannten Mailänder Madonna, des Hochaltars und des Klaren Altars begnügen, die alle vollständig wiedergegeben sind, und zwar nicht nur in Gesamtaufnahmen, sondern auch in zahlreichen Einzelheiten. Den Tafeln ist ein kurzes katalogartiges Verzeichnis vorangestellt, für das wohl Hertel verantwortlich ist. Das Bemühen, eine knappe und klare Beschreibung des Materials und seines Erhaltungszustandes zu geben, tritt deutlich hervor — dann sollte aber m. E. auch bei den Figuren des Hochaltars nicht behauptet werden, sie ständen vor der „Mensa" des Altars: die „Mensa" ist die wagerechte Platte des Altars, gemeint ist aber offenbar der „Stipes" des Altars, vor dem die Figuren in der Tat stehen. Feststehende Bezeichnungen der kirchlichen Liturgie (cf. Braun, Liturgisches Handlexikon, Regensburg 1922) sollten nicht willkürlich durcheinander geworfen werden. GALL.

ALBERT WALDENSPUL, Die gotische Holzplastik des Laucherttales in Hohenzollern. 2. Heft der von G. Weise herausgegebenen Forschungen zur Kunstgeschichte Schwabens und des Oberrheins. Tübingen, Alexander Fischer Verlag, 1923. 32 Seiten und 54 Abb. auf Tafeln in 8°.

Der Leiter des Tübinger Kunsthistorischen Instituts G. Weise hat sich die Aufgabe gestellt, die schwäbische Plastik des Mittelalters in den katholischen Landesteilen des heutigen Württemberg, in Hohenzollern und in den diesseits des Schwarzwaldes gelegenen badischen Orten eingehend aufzunehmen und zu beschreiben. Vor 2 Jahren erschien, von ihm selbst bearbeitet, ein Bändchen über die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb und Hechingen. Pfarrer Waldenspul hat es jetzt übernommen, nach gleichen Gesichtspunkten eine statistische Aufnahme der mittelalterlichen Plastik im Laucherttal durchzuführen. Bei Arbeiten solcher Art ist das zutage geförderte Material naturgemäß von durchaus ungleichartiger Qualität und es muß schwer fallen, die einzelnen Bildwerke unter einem zusammenfassenden Gesichtspunkte vorzuführen, sofern sie nicht im wesentlichen das Erzeugnis einer lokalen Schule sind. Das ist hier anscheinend nicht der Fall. Die Plastik des Laucherttales zeigt mehrere schwäbische Werkstätten an der Arbeit, von denen die Ulmer den Hauptanteil lieferte. Durch höhere Qualität zeichnen sich nur wenige Stücke aus, wir erwähnen eine thronende Madonna bei Herrn Marmon in Sigmaringen, die schon von Baum gewürdigten und hier zum ersten Male abgebildeten trauernden Frauen von einem heiligen Grabe aus Trochtelfingen, eine Madonna in Großengstingen und in Feldhausen; letztere dürfte dem Meister des Blaubeurener Hochaltars nahestehen. Der knappe Text beschränkt sich auf kurze sachliche Bemerkungen. Als Materialsammlung für künftige eingehendere Forschung, der aber sorgfältige Nachprüfung anzuraten ist, dürfte das Büchlein sich wertvoll erweisen.

GALL.

E. F. BANGE, Eine bayerische Malerschule des 11. und 12. Jahrhunderts. München, Hugo Schmidt Verlag, o. J. (1923). 168 Seiten und 66 Tafeln in 4°.

Swarzenski hat in seinem 1901 erschienenen Werke über „Die Regensburger Buchmalerei" im Anschluß an das Heinrichsevangeliar der Vaticana (Ottob. lat. 74) auf S. 128—132 die Arbeiten einer bayerischen Lokalschule zusammengestellt, die ihre geschichtlich interessante, künstlerisch nicht sehr hochstehende, doch recht beachtliche Tätigkeit vor allem in Tegernsee, Niederaltaich und Freising entfaltete. Bange hat dieser Schule jetzt eine besondere Untersuchung gewidmet, die sich den Vorarbeiten Swarzenskis würdig anreiht und zunächst als abschließend bezeichnet werden kann. Das Ergebnis ist sehr befriedigend. Die Arbeit, die das zugrunde liegende Material fast vollständig abbildet, ist in ihrer strengen Sachlichkeit und Sorgfalt vorbildlich. Hoffentlich gelingt es dem Verfasser, diese Studien fortzusetzen, so daß wir in absehbarer Zeit auch die ursprünglich beabsichtigte, ausführliche Darstellung der bayerischen Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts erhalten, für die das letzte Kapitel des vorliegenden Werkes bereits wertvolle Fingerzeige enthält. Die Bangesche Gruppe wird in ihren ältesten Hauptwerken (um 1030, Ellinger Evangeliar von Tegernsee, Evangeliare von Niederaltaich und Freising, alle in der Münchener Staatsbibliothek) durch einen malerisch modellierenden Stil der Gewanddarstellung charakterisiert, der sich im Anschluß an Werke der südwestdeutschen Malerei gebildet hat, aber weder über die für diese bezeichnende Schwungkraft noch Beweglichkeit verfügt und im seelischen Ausdruck ohne deren reiches Leben ist. Der Darstellungskreis dieser älteren Werke ist eng begrenzt. Es sind Evangeliare, deren Canonbögen, Evangelistenbilder und Initialen später im ganzen Umkreis der Schule teils kopiert, teils mit nicht sehr erheblichen Variationen ständig wiederholt werden. Für die Evangelistenbilder ist namentlich die doppelte Rahmung — Ornament und Architekturbogen — bezeichnend. In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entwickelt sich allmählich ein farbig-linearer Stil, der aber schon deutliche Merkmale einer Erlahmung des künstlerischen Könnens verrät. Während dieser und der folgenden Periode, in der die Schule im Verlauf der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts allmählich in Verfall gerät, sind auch einige größere Illustrationszyklen zu verzeichnen, wie sie das Ellenhard-Sakramentar in Bamberg, das Gundekarium in Eichstätt und das Münchener Perikopenbuch aus Altomünster aufweisen. Von erheblichem geschichtlichem Interesse sind die künstlerischen Beziehungen zu Regensburg, Salzburg, dem großen südwestdeutschen Kreise und Böhmen, die von Bange treffend charakterisiert werden.

Da die Salzburger Malerei (abgesehen von dem Münchener Perikopenbuch und der Bertholdgruppe) erst im 12. Jahrhundert ihre eigentliche Blüte erlebt, Regensburg aber nach dem Uta-Kodex keine erheblichen künstlerischen Leistungen auf dem Gebiete der Buchmalerei mehr hervorgebracht hat, so ist der Bangeschen Gruppe eine große Bedeutung innerhalb Bayerns beizumessen. Es ist daher auch begründet, wenn Bange hier nicht von einer Klosterschule sprechen will, wie es Swarzenski noch getan hat, sondern von einer bayerischen Malerschule redet. GALL.

ALBERT BOECKLER, Das Stuttgarter Passionale. Augsburg, Dr. Filser Verlag, 1923. 68 Seiten und 176 Abbildungen auf Tafeln, in gr. 4°.

Umfängliche Handschriften des „Passionale" mit reicher bildlicher Ausstattung finden sich selten in Deutschland. Schon aus diesem Grunde verdient ein stattliches dreibändiges Exemplar der Stuttgarter Bibliothek (Bibl. fol. 56—58), das dem Kloster Zwiefalten gehörte, besondere Beachtung, zumal es zu den ältesten der Gattung gezählt werden darf. Franz Kugler, der als erster in der kunstgeschichtlichen Literatur („Kleine Schriften und Studien", Stuttgart 1853, Bd. I, S. 56) darauf hinwies, fand den Schmuck der Initialen, auf den sich mit Ausnahme zweier Vollbilder die Illustration des Textes beschränkt, „ebenso naiv als phantastisch, keineswegs aber unglücklich", während er den Stil der figürlichen Zeichnung selbst als „sehr trocken und leblos" charakterisierte. Boecklers trefflich ausgestattete Veröffentlichung, die selbst minder wichtige Teile des kunstgeschichtlich interessierenden Inhalts der Handschrift wiedergibt, gestattet eine Nachprüfung dieses Urteils. Kugler hatte zwei figurengeschmückte Initialen abgebildet, die dem zweiten (Fol. 56) und dritten (Fol. 58) Band entnommen sind. Beide sind stilistisch nicht gleichartig und unterscheiden sich wiederum von den viel lebendigeren, reicher bewegten und ausführlicheren Darstellungen des ersten Bandes (Fol. 57); anscheinend hat Kugler das nicht genügend

beachtet, während Boeckler sehr mit Recht auf diese Unterschiede hinweist, die rein äußerlich schon insofern auffallen, als im ersten Bande die mit der Feder gezeichneten Initialen teilweise mit Deckfarben ausgemalt sind und auf farbigen Gründen stehen, im zweiten Bande dagegen die Deckfarbenmalerei fast ganz hinter der Federzeichnung zurücktritt, die dann im dritten Bande allein das Feld behauptet. Boeckler beurteilt diese Abweichungen der stilistischen Haltung zutreffend, indem er eine zeitlich verschiedene Entstehung der einzelnen Bände annimmt, die sich auch aus anderen Gründen wahrscheinlich machen läßt, denn der erste Band ist sicher zwischen 1110 und 1120 entstanden, die übrigen aber vermutlich erst später, jedenfalls vor 1160.

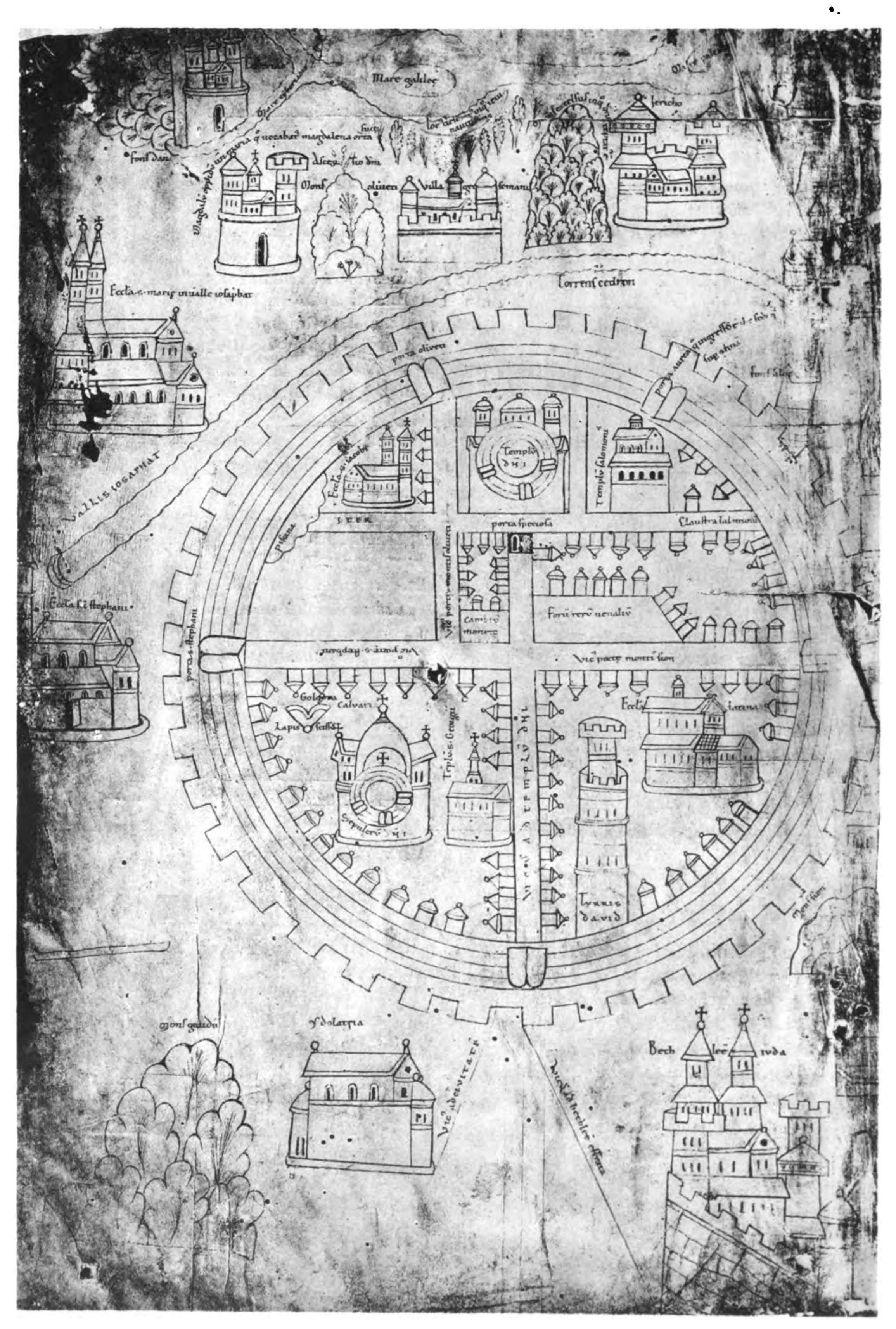
Die Bedeutung der Handschrift beruht außer auf dem eigentlich künstlerischen Wert ihrer Ausstattung, der nicht so gering zu veranschlagen ist, wie Kugler wollte, vor allem auf dem illustrativen und ikonographischen Interesse, das sie in erheblichem Maße beanspruchen kann und das ihre monographische Behandlung vollkommen rechtfertigt; schließlich ist sie geschichtlich ihrer Herkunft und Entstehung nach ein wichtiges Stück. In sehr sorgfältiger und eingehender Untersuchung ist Boeckler die Feststellung gelungen, daß die früher, z. B. auch noch von Haseloff, vertretene Anschauung, es handele sich bei unserem Passionale um eine Zwiefaltener Arbeit, nicht zutreffend ist. In überzeugender Weise wird seine Entstehung im Kloster Hirsau nachgewiesen; da auch andere Handschriften gleichartigen Charakters hier gefertigt sind, lernen wir eine bisher kaum gewürdigte Gruppe von Buchmalereien der schwäbischen Schule des 12. Jahrhunderts kennen, deren Bedeutung für die weitere Entwicklung sich allerdings vorläufig noch nicht übersehen läßt. Die Vorbilder dieser Arbeiten weist Boeckler zunächst in der jetzt von Bange ausführlich behandelten bayerischen Malerschule nach, sodann in einer oberitalienischen Handschriftengruppe, vor allem in der großen Bibel Heinrichs IV., die von Hirsau über Prüfening und Regensburg schließlich in die Münchener Staatsbibliothek (cod. lat. 13001) gelangte, und endlich in Handschriften aus dem Kloster Einsiedeln (namentlich in dem Notker-Psalter der St. Gallener Stiftsbibliothek Nr. 21), die die Rankenornamentik unseres Passionale mit ihren eigenartigen Blütenbildungen beeinflußten.

Der Bedeutung unserer Handschrift für die Kostümgeschichte wird Boeckler in einem besonderen Anhang gerecht. Nur ein Wunsch bleibt bei dieser ausgezeichneten Veröffentlichung unbefriedigt. Das Passionale enthält im ersten und zweiten Bande später hinzugefügte Federzeichnungen, nämlich die große Darstellung einer romanischen Kirche und einen Plan von Jerusalem, beides Zwiefaltener Arbeiten aus dem 12. Jahrhundert. Ihre Wiedergabe wäre nützlich gewesen; vorläufig bleibt man für die Kirchendarstellung auf die Nachzeichnung bei Kugler a. a. O. (Taf. neben S. 60) angewiesen, während der Jerusalemer Plan m. W. noch nicht veröffentlicht ist. (Siehe Taf. 122, nach einer von Herrn Boeckler freundlich zur Verfügung gestellten Photographie.) GALL.

HANS HUTH, Künstler und Werkstatt der Spätgotik. 1923. Dr. Filser Verlag Augsburg.

In der vorliegenden Arbeit wird mit Sorgfalt und kritischer Einsicht der Versuch unternommen, durch Zusammenordnung eines größeren Materials das Allgemeine festzustellen, was sich über die kulturellen, sozialen und genossenschaftlichen Grundlagen der künstlerischen Arbeit aus Werkverträgen, Zahlungsnotizen, Zunftordnungen und Rechtsstreitigkeiten herausziehen läßt. Die Anregung zu der Arbeit kam Huth, indem er ein 1915 von Goldschmidt zur Erlangung des Grimmpreises aufgestelltes, aber unbearbeitet gebliebenes Thema aufgriff: Das Zusammenwirken von Maler und Bildhauer an den plastischen Arbeiten der Spätgotik in Deutschland 1380—1520.

Huth fragt zunächst, ob die Möglichkeit einer solchen Zusammenarbeit von Maler und Bildhauer in breiteren Maße überhaupt bestand, indem er das Verhältnis von Künstler und Zunft und das von Künstler und Recht untersucht. Vor 1400 waren die Maler meist mit ganz anders gearteten Berufen in einer Zunft zusammengekuppelt, nach 1400 aber bestanden fast in allen bedeutenden Städten Malerzünfte, während die Bildschnitzer meist noch bei den Schreinern blieben. Die wirtschaftlichen Aufgaben der Zunft umfaßten die Sorge um den Vorteil des Käufers, wie es Huth nennt, was vielleicht aber besser mit der Sorge um die Ehre und das Ansehen des Handwerks bezeichnet wird, und den Schutz der wirtschaftlich Schwachen. Hierzu gehören die Bestimmungen über die Güte der Erzeugnisse und der pünktlichen Ablieferung ebenso wie die sorgfältige Ausbildung während der Lehrzeit. Im 14. Jahr-



Stuttgart, Bibliothek. Bibl. Fol. 56. Plan von Jerusalem.

hundert bestand das Vertrauen, daß jeder der ein Handwerk ausübte, es auch beherrschte. Im Beginn des 15. Jahrhunderts wurde ein Beweis dafür gefordert, das Meisterstück wurde eingeführt. Zum Schutz der Einzelnen wurde der Großbetrieb möglichst unterbunden durch Beschränkungen im Einkauf von Rohstoffen und Festsetzung der Zahl der Angestellten, wenn auch diese Regel von bedeutenden Meistern durchbrochen wurde. Weiter wurden Maßnahmen gegen die Konkurrenz ergriffen, besonders gegen das Unterbieten und gegen stadtfremde Handwerker. Da allmählich nicht mehr auf Bestellung, sondern auf Lager gearbeitet wurde, schiebt sich seit Mitte des 15. Jahrhunderts der Kunsthändler zwischen Künstler und Käufer ein.

In dem Abschnitt Künstler und Recht werden die Grundlagen des Vertragsrechtes über das Zusammenwirken von Maler und Bildhauer dargelegt, das in einer der beiden Formen des Werkvertrags zum Ausdruck kam, entweder dem Realvertrag durch Hingabe des Stoffes durch den Unternehmer zur Bearbeitung oder dem Formalvertrag vor Zeugen. Einzelne Bestimmungen dieser Verträge, Forderung der Verwendung guter Rohstoffe oder der Bürgschaft für Haltbarkeit und Forderung der eigenhändigen Mitarbeit des Werkmeisters erhellen die große Verschiebung der künstlerischen Verhältnisse, die aus dem stark erweiterten Werkstattbetrieb in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hervorging.

Mit den Ausführungen über den Werkstattbetrieb kommt Huth zu den rein kunsthistorischen Fragen. Die unbefangene Benutzung von Skizzen nach fremden Werken und die Bedeutung der graphischen Blätter als Vorlagen wird berührt. Die Kompositionsskizzen unterzieht Huth einer kritischen Besprechung, wobei interessantes neues Material herangezogen wird und der verschiedene Charakter der Bildhauerzeichnung in den typischen Fällen beschrieben wird. Die Feststellung, ob ein Bildhauerentwurf vorliegt, erschwert sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts, da der malerische Grundcharakter einen kleinteiligen Reichtum auch im Relief verlangt. In den Baseler Rissen mit klargerandeten Einzelfiguren sieht Huth Bildhauerzeichnungen, zumal die abgekürzte Darstellung des Laubwerkes nur von jemand gemacht sein könnte, der selbst die Ausführung übernehmen wollte. Wie aber, wenn es sich hier überhaupt nur um Nachzeichnungen handelte, die in den Maßwerkteilen nur summierend vorgingen?

In der Organisation nehmen die Bildhauer gegen Ende des 15. Jahrhunderts in der Regel eine untergeordnete Stellung ein. Der Maler entwirft den Altar und leitet das Werk, wie denn auch eine ganze Anzahl von Bildhauerarbeiten, Grabmalsentwürfen usw. von Malern stammen. Erst seit Beginn des 15. Jahrhunderts werden die Steinretabeln durchgehend von Holzaltären abgelöst, da dies Material den komplizierteren Aufbau erlaubt, der mit immer reicherer Polychromie ausgestattet wird, bis am Ende des Jahrhunderts unbemalte Holzbildwerke auftreten, deren feine Arbeit durch Bemalung nur hätte verlieren können, obwohl die Annahme Huths, sie seien zufällig der Bemalung entgangen, wohl zu Recht bestehen mag. Auch über die Faßmaler, die die farbige Behandlung übernahmen, stellt Huth interessante Notizen zusammen. Über die Signierung der Altäre sind keine allgemeingültigen Regeln aufzustellen. Während die Künstler am Ende des 14. Jahrhunderts kaum signieren, steigt die Neigung dazu im Laufe des 15. Jahrhunderts. In der mehrfach erörterten Frage der Signaturen auf Altären, die aus Schnitzwerk und gemalten Tafeln bestehen, zeigt das von Huth beigebrachte Material, wie vorsichtig hier von Fall zu Fall entschieden werden muß. Im allgemeinen scheinen die Signaturen der Maler bei solchen Werken vorzuherrschen. Einwandfrei steht aber nur fest, daß der künstlerische Unternehmer allein das Recht hat zu signieren.

Gegen Ausgang des Mittelalters verschlechterte sich die wirtschaftliche Lage für den Handwerker, wie die Beschwerden über Konkurrenz und die Einführung von Ratenzahlungen bei Aufträgen beweisen. Viele Arbeitskräfte lagen brach, die dann mitunter von geschickten Künstlerunternehmern zusammengefaßt und ausgenutzt wurden. Die immer schärfere Trennung der einzelnen Arbeitsgebiete führte zu Kompetenzstreitigkeiten zwischen den Zünften, so in Straßburg 1427, wo nach langem Streit zwischen den Wagnern und Malern entschieden wurde, daß die Bildhauer zu den Malern gehörten. In der 1439 anonym erschienenen Schrift „Die Reformation des Kaisers Siegmund" wurde die Forderung der Zeit klar formuliert: niemand solle dem anderen ins Handwerk greifen. Trotzdem blieb Doppelzünftigkeit etwas Häufiges. Allgemeinverbindliche Regeln lassen sich aber auch hier nicht aufstellen. In einigen Städten bestand im Anfang des 15. Jahrhunderts Trennung der Gewerbe, am Ende des Jahrhunderts war es dagegen den Malern erlaubt, Schnitzer in ihre Werkstatt aufzunehmen. Man muß aber auch

hier die Besonderheiten jedes Kunstzentrums berücksichtigen. Daß bei entsprechender Begabung auch im 15. Jahrhundert den Künstlern eine Doppeltätigkeit gestattet wurde, durfte als sicher gelten und wird von Huth durch etliche urkundliche Belege erhärtet, während er stilkritischen Erörterungen dieser Frage abwartend gegenübersteht. Das kunsthistorisch wichtige Problem, wieweit ein Maler auch die Bildwerke geschnitzt oder ein Bildhauer auch die Gemälde eines Altars gemalt hat, ist schließlich doch nur auf stilkritischem Wege nach hinreichender Schärfung der Methode zu klären. Gegen die methodenlose Subjektivität, mit der Habicht in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1920 diese Frage behandelt hat, zieht Huth allerdings mit Recht scharf vom Leder. Die vorsichtige Art, mit der Huth diese schwierigen Fragen ans Licht gerückt hat, der Entschluß, nur die Tatsachen sprechen zu lassen und nichts durch Hypothesen hinzuzubauen, hat hier zu einer für die Kenntnis der künstlerischen Arbeitsverhältnisse im ausgehenden Mittelalter höchst aufschlußreichen Arbeit geführt, deren Wert und Brauchbarkeit durch einen Quellennachweis der im Text angezogenen Verträge noch erhöht wird. GERSTENBERG.

MAX GEISBERG, Kupferstiche der Frühzeit. Mit 9 Tafeln in Lichtdruck. Studien z. deutsch. Kunstgeschichte, Heft 223, Straßburg, Heitz, 1923, 68 S.

Lehrs hat die Katalogisierung der deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts in seinem großen Werke, von dem vier Bände vorliegen, mit bewundernswerter Genauigkeit durchgeführt. Mit Stilkritik in bezug auf die ältesten dort verzeichneten Blätter, die unter mehrere mit Notnamen getaufte Meister verteilt sind, hat sich außer Lehrs eigentlich nur Geisberg beschäftigt, und er ist vielfach zu anderen Ergebnissen gekommen als Lehrs, wie auch zu Revisionen seiner eigenen Ansichten. Schon Geisbergs Buch „Die Anfänge des deutschen Kupferstichs" (Meister der Graphik bei Klinkhardt u. Biermann) offenbarte beträchtliche Abweichungen von dem Lehrs-Katalog, und seitdem ist die Zahl der Meinungsdifferenzen größer geworden.

Da nun infolge der vielen, von Lehrs zum Teil anerkannten Korrekturen Geisbergs, die Benutzung des unentbehrlichen Hauptwerks erschwert ist, bietet das vorliegende Heft, als ein Mittel zur Orientierung, eine Art Fehlerliste zu dem kritischen Katalog. Es enthält Werk-Verzeichnisse mit neuen Nummern, ferner ein Vergleichsverzeichnis, wo hinter den Lehrs-Nummern die neuen Geisberg-Nummern zu finden sind, endlich im Text eingehende Begründung der Umstellungen.

Durch Abstriche und neue Zuweisungen betroffen werden folgende Meister:

der Meister der Spielkarten,
der Meister der Weibermacht,
der Meister der Liebesgärten,
der Meister der Blumenrahmen,
der Meister des Dutuitschen Ölbergs,
der Meister der Marter der Zehntausend,
der Meister der Bandrollen.

Vergrößert, aber nicht verkleinert, werden die „Werke".

des Meisters der Nürnberger Passion,
des Meisters von 1446,
des Meisters des Johannes Baptista,
des Meisters des Todes Mariä,
des Meisters des Bileam.

Der Meister des hl. Erasmus verschwindet. Sein König Lear-Schicksal ist traurig. Ehemals besaß er ein stattliches Werk, von dem Lehrs Teile abtrennte für den Meister des Dutuitschen Ölbergs und den mit den Blumenrahmen. Jetzt nimmt ihm Geisberg das Letzte und gibt es dem Meister des Dutuitschen Ölbergs.

Erfreulicherweise werden alle Stiche, die Lehrs unter „Schule des Meisters der Spielkarten" aufgeführt hat, bei bestimmten Meistern untergebracht.

Zu den einzelnen Änderungen mich kritisch zu äußern, bin ich nicht imstande. Erstens ist mir

das Material nicht im ganzen Umfange zugänglich — die Stiche sind zumeist Unika und können nur mit Hilfe eines vollständigen Apparates von Photogrammen miteinander verglichen werden —, zweitens stellen sich diese Stecher, die vielfach kopiert haben, der Stilkritik nicht als faßbare Persönlichkeiten. Geisberg operiert mit so subtilen stecherischen und zeichnerischen Merkmalen, daß eine Geheimwissenschaft entsteht, und die Entscheidungen von Verhandlungen zwischen den beiden autoritativen Mächten zu erwarten sind. Da Lehrs die Widmung dieses Heftes angenommen hat, werden die Verhandlungen im Geiste wohlwollender Loyalität geführt werden und zur Verständigung führen.

Bedauerlich bleibt es freilich, daß Geisbergs tief eindringende Kritik, die Mitteilung seiner Resultate sowie die Verständigung mit Lehrs nicht früher, nämlich vor dem Abschluß des großen Kataloges erfolgt sind. Die Kupferstichkabinette haben ihre Bestände nach Lehrs geordnet und „aufgestellt" und kommen durch das Erscheinen der neuen Geisbergschen Verzeichnisse in einige Verlegenheit.

MAX J. FRIEDLÄNDER.

WILLY BURGER, ROGER VAN DER WEYDEN. Mit 65 Abbildungen. K. W. Hiersemann, Leipzig 1923.

Dieses Buch bietet mit seinem Text und mit den Abbildungen einen Bericht, der abschließend klingt. In der Tat: dies ist das Ergebnis der Urkundenforschung und der Stilkritik, die gleichsam orthodoxe Vorstellung von Roger van der Weyden in der gegenwärtigen Erkenntnisphase. Robert Campin, der Lehrer Rogers in Tournai, ist identisch mit dem sogenannten Meister von Flémalle. Demzufolge ähneln die Schöpfungen dieses Malers den frühen Werken Rogers. Nach und nach, als Stadtmaler in Brüssel, fern von Tournai und von Campin, bildet Roger seine persönliche, hart typische, asketische Gestaltungsweise aus. Burger gehört nicht zu dem kleinen Kreise der Gelehrten, welche diese Vorstellung erarbeitet haben, er hat sie vielmehr gläubig, wenn auch verständnisvoll, übernommen. Mit Sorge und Mißtrauen blickt auf diesen Bau, wer selbst dazu beigetragen hat, ihn zu errichten. Streng genommen ist kein einziges Bild inschriftlich oder auf andere Art als ein Werk Rogers beglaubigt, die Identität des Flémalle-Meisters mit Robert Campin nichts als eine Hypothese, und die Grenze zwischen Rogers Kunst und der des Flémalle-Meisters gerät immer wieder in Bewegung. Indem Burger das Resultat vorträgt, alles Problematische, die Wirrnis und das Hin und Her anderer Möglichkeiten beiseite läßt, liefert er eine erfreulich positive, lesbare, übersichtliche Darstellung, deren Wirkung durch die reiche Illustration — Lichtdrucke von nahezu allen dem Meister zugeschriebenen Gemälden — gesteigert wird.

MAX J. FRIEDLÄNDER.

EBERHARD FRHR. SCHENK ZU SCHWEINSBERG, Die Illustration der Chronik von Flandern ... Mit 8 Lichtdrucktafeln. — Studien z. deutsch. Kunstgeschichte, Heft 224, Straßburg, Heitz, 1922. — 75 S.

Der Verfasser hat nicht den Entschluß gefaßt, dieses Heft zu schreiben, nachdem und weil er etwas gefunden hatte, sondern er hat etwas gesucht, in der Absicht, dieses Heft — eine Doktordissertation — zu schreiben. In der Stadtbibliothek zu Brügge wird eine Handschrift mit der Chronik von Flandern bewahrt, die von der deutschen Inventarisation der belgischen Kunstdenkmäler sorgfältig aufgenommen worden ist. Der Bildschmuck der kunstarmen Papierhandschrift besteht aus Wappenzeichnungen und vier ganzseitigen figürlichen Darstellungen; nämlich: Maria von Burgund zu Pferde mit dem Falken, ein Stadtbild (die Einnahme der Stadt Cambrai durch die Franzosen), die Verlobung Maximilians mit Maria von Burgund, endlich der Ritterschlag Philipps des Schönen.

Die Handschrift mit ihren ziemlich flüchtigen und unbedeutenden, farbig angelegten Zeichnungen bietet keine Geheimnisse; die an sich rühmenswerte Mühe, die sich der Verfasser gegeben hat in fünf Abschnitten mit vielen Anmerkungen alles in bezug auf das Geschichtliche und Monographische, über die Entstehungszeit und den Zeichner zu ermitteln, steht in Mißverhältnis zu dem Wert des Monumentes und zur Ergiebigkeit des Themas. Wahrscheinlich in Brügge und um 1482, noch zu Lebzeiten Mariae ist die Chronik geschrieben worden. Der Illustrator gehört nicht zu den berufsmäßigen Miniaturmalern.

Von dem Wunsche beseelt, den Zeichner festzustellen als einen Brügger Tafelmaler aus der Zeit um 1480, machte sich der Verfasser an das Studium eines Memlings und — wie das in solchen Fällen stets geschieht — er fand auf Schritt und Tritt Übereinstimmungen zwischen Memlings Kunst und diesen Illustrationen. Ich glaube nicht, daß irgend jemand, der mit einer deutlichen Vorstellung von Memlings Kunst auf diese Handschrift stieße, beim Anblick der Illustrationen an Memling erinnert werden würde.

Der Abschnitt, der sich mit Memling beschäftigt, die wenigen dem Meister zugeschriebenen Zeichnungen gewissenhaft prüft — er findet ganz richtig keine „echten"— enthält einige feine Beobachtungen über die Kompositionsweise des Meisters.

Die „Chronik" dürfte nach dieser überaus gründlichen Bearbeitung wieder in Dunkelheit versinken.

MAX J. FRIEDLÄNDER.

WALTER SCHÜRMEYER, Hieronymus Bosch. — Verlag R. Piper & Co, München 1923.

Der „Hieronymus Bosch" von W. Schürmeyer gehört zu den in letzter Zeit nicht eben seltenen Monographien, die ihre Entstehung weniger der inneren Sendung des Autors als dem entschieden gerichteten Wunsch des Verlegers danken. Ja, oft scheint geradezu eine gewisse Menge bereitliegenden Lichtdruckkartons von bestimmtem Format den letzten Anstoß zur Publikation gegeben zu haben. Das Auftreten dieser Art von Publikationen würde nicht viel bedeuten in einer Zeit gesunder wissenschaftlicher Produktion, die imstande wäre, auf eine Reihe schnellfertiger Gelegenheitsarbeiten am Ende das sorgsam vorbereitete abschließende Werk über den Künstler folgen zu lassen. In unserer Zeit der ständig intermittierenden Möglichkeiten des wissenschaftlichen Schaffens wie des Druckens, in der jede Arbeit über ein Thema auf lange hinaus die letzte bedeuten kann, stellt sich ein Buch wie der „Bosch" immerhin als schmerzlich verpaßte Gelegenheit dar.

Der Band ist mit 57 Lichtdrucktafeln, von denen vor allem die guten Nachbildungen acht originaler Zeichnungen interessieren, stattlich ausgerüstet; die Einleitung erscheint geschmackvoll und verständig. Die Klippe des Verhimmelns seines Meisters hat der Autor glücklich umschifft, viel eher überrascht eine gewisse Lieblosigkeit des Tons, wenn der Künstler in der Tat seine „blöden, ausdruckslosen Geschöpfe" so „ungeschickt behandelt" und „herzlich schlecht zeichnet" und nur manchmal in der Landschaft „leidlichen Geschmack entfaltet", weshalb lohnt es dann am Ende, sich auf 71 Seiten mit ihm zu beschäftigen? Auffallend erscheint des Autors Verzicht auf stilkritische Wertung sowie auf Einordnung Boschs in die Kunstübung seiner Zeit: des Künstlers Verhältnis zu den großen Stammes- und Zeitgenossen, zu dem Meister der Virgo inter Virgines, zu Geertgen tot Sint Jans wird nicht gestreift. Die holländische Buchillustration, die Friedländer half, die den Virgomeister betreffenden Fragen aufzuklären, wird nicht herangezogen, ebensowenig die holländische Freskomalerei. Hier zum mindesten hätten sich sichere Analogien gefunden — das große Fresko des „Heiligen Christophorus" in der „Groote Kerk" zu Breda weist Verwandtschaft mit Bosch auf. Dagegen bemüht sich Schürmeyer mit Erfolg, dem Leser die abseitige Ideenwelt des Bosch näherzubringen, ohne freilich dabei so tief zu graben, wie Dollmayr es getan. Neues Bildermaterial, das die Listen von Cohen (im Thieme-Becker) und Friedländer (von Eyck bis Breughel) ergänzen könnte, wird nicht beigebracht, nur manchmal wird von dem bestehenden vorsichtig abgewichen. Nichts macht in der Tat auf den Leser einen so günstigen Eindruck, wie gelegentliche Abweichungen: der Forscher, der als erster sieht, daß etwas nicht von dem Künstler ist, dem die bisherige Forschung es belassen, gibt sich damit von vornherein als der scharfsichtigere zu erkennen. Schürmeyers Fragezeichen — zur „Anbetung der Könige" im Metropolitan Mus. (ehem. Coll. Lippmann), zum „Christus vor Pilatus" in New Jersey und der „Kreuzschleppung" in Gent, endlich (besonders vorsichtig formuliert) zu der „Verspottung Christi" in der Coll. Johnson, Philadelphia — lassen sich getrost wieder auflösen. Dagegen bleiben trotz Schürmeyers Anerkennung die „Geburt Christi" in Köln und der „Zauberkünstler" in St. Germain-en-Laye bloße Kopien nach verschollenen Originalen. Die Fülle der übrigen Kopien, die verlorene Boschkompositionen bewahren, ist leider nicht gesammelt, auch wird die wichtige Frage der Stiche nach Bosch nur auf der letzten Seite flüchtig gestreift. Der Nachweis verschollener Werke des Bosch aus alten Inventarnotizen blieb gleichfalls unversucht. Schürmeyer entschuldigt sich in seinem Vorwort, daß die wichtige Erforschung der Archive von Herzogenbosch der erschwerten Reisemöglichkeiten wegen hätte unterbleiben müssen, ohne zu be-



Hieronymus Bosch, Hochzeit zu Kana. Holländischer Privatbesitz.

rücksichtigen, daß die Durchsicht der publizierten und allgemein zugänglichen Inventare schon gutes Material ergeben hätte. Ich denke an das Inventar der Margarete von Österreich, in dem bereits ein „St. Anthoine" des „Jheronimus Bosch" figuriert, „le fond de bocage et estranges figures de personnaiges". Im Inventar der Sammlungen des Rubens wird eine „Hochzeit zu Kana" von Bosch erwähnt, und es erscheint als glücklicher Zufall, daß ich in der beigegebenen Abbildung (Taf. 123) gleichfalls eine „Hochzeit zu Kana" von der Hand des Meisters vorlegen kann. Das Bild, besonders wichtig für den „Nichts-als-Maler" Bosch, nach dem schönen Wort, mit dem Carl Justi den verachteten Teufelsmaler einst rehabilitierte, zeigt, daß er in einer sittenbildlichen Andachtstafel ohne alle „Diablerie" gleicherweise interessieren kann. Die bisher unbekannte Tafel (etwa 90 : 70 cm) tauchte vor kurzem im englischen Kunsthandel auf; sie befindet sich jetzt in Privatbesitz in Holland. GRETE RING.

HEINRICH WEIZSÄCKER, Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M. — München, Bruckmann 1923.

Die Kirche der Dominikaner zu Frankfurt a. M., als Bauwerk keineswegs bemerkenswert, zieht das Interesse der Kunstfreunde und Historiker auf sich, weil sie bekanntlich mit Altarbildern in ungewöhnlicher Zahl und von außerordentlicher Bedeutung geschmückt gewesen ist. Hier stand Dürers berühmter Heller-Altar, über dessen Entstehung wir aus Briefen des Meisters so wohl unterrichtet sind, dessen Mitteltafel im 17. Jahrhundert nach München verkauft worden und bei einem Schloßbrande zugrunde gegangen ist. Abgesehen von diesem Verlust, hat sich der Kunstbesitz der Predigerkirche im wesentlichen erhalten, da er — ein seltener Fall — bei der Säkularisierung des Klosters unmittelbar in städtischen Besitz überging und Museumsgut wurde, wobei es freilich nicht ohne einige Veräußerungen abging.

Weizsäcker hat die lockende Aufgabe einer Rekonstruktion der Kirchenausstattung übernommen und in jahrelanger Arbeit mit äußerster Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit durchgeführt. Das Ergebnis — ein starker Textband und viele Lichtdrucktafeln, teilweise in diesem Bande, teilweise in einer Mappe großen Formates — greift tief in bedeutende Abschnitte der kunstgeschichtlichen Erkenntnis, da es sich um Dürer, um die Dürerschule, Grünewald, den älteren Hans Holbein, Baldung Grien, den sog. Meister von Frankfurt handelt, außer anderen minder hervorragenden Dingen.

Der Verfasser geht systemtisch vor und breitet das Material übersichtlich aus. Zuerst die Geschichte des Klosters aus Urkunden und Chroniken, dann die Baugeschichte der Kirche, die Stiftungen der Altäre, die ursprüngliche Stellung der Altäre in der Kirche, die Umwandlung der Einrichtung in der Barockzeit, endlich das Schicksal der Kunstschätze nach Auflösung des Zusammenhangs. Der zweite Teil ist eingehender Betrachtung der erhaltenen Altarbilder gewidmet und aller sonstigen Kunstgegenstände, die nachweislich oder vermutungsweise zum Besitze der Dominikanerkirche gehört haben.

Fast alle Kunstwerke von Bedeutung, die hier untersucht werden, wie namentlich der Heller-Altar, haben bereits ein gehöriges Quantum kritischer Bemühung über sich ergehen lassen, aber der Verfasser nähert sich den oft betrachteten Gemälden von einer neuen Seite, da er im Zuge seiner Aufgabe die ursprüngliche Funktion und Wirkung der Altartafeln vor Augen hat, und er klärt und sichert die Vorstellung in vielen Punkten. Er entwickelt alle Tugenden gelehrter Lokalforscher, hält sich aber von ihrer Beschränktheit frei. Er bohrt sich tief ein, ohne den Überblick zu verlieren. Weizsäcker war einige Jahre als Museumsdirektor in Frankfurt tätig und bringt von jener Zeit her die Teilnahme an dem Thema und alle jene Vorkenntnisse mit, die ihm sichere Bewegung auf dem lokalhistorischen Studiengebiete gestatten, als Hochschullehrer aber vermag er das Ermittelte in den Zusammenhang der Kunstentwicklung einzufügen.

Das Material ist auf Vollständigkeit hin gesammelt, jeder Spur wird nachgegangen, kein Mittel zur Aufklärung des Tatbestandes vernachlässigt. Heraldik, Familiengeschichte, ästhetische Analyse, technische Untersuchung, genaueste Kenntnis der umfangreichen Literatur: alles ist in den Dienst der Aufgabe gestellt.

Das Ergebnis ausdauernder Bemühung ist in einem Sinne mager, im anderen sehr reich, mager insofern verhältnismäßig wenige neue Tatsachen zutage gebracht werden, reich insofern eine so gewissenhafte Durcharbeitung des Stoffes ebensowohl durch Funde wie mit der Feststellung, daß nichts zu



finden war, wissenschaftlich fördernd und abschließend wirkt. Was hätten die Urkunden alles ergeben können, etwa über Holbein und seine Werkstätte, über Beziehungen Dürers zu Grünewald! Sie hätten den Namen des Antwerpener Meisters verraten können, der noch immer „Meister von Frankfurt" heißt. Daß der Verfasser in seiner Bemühung nicht erlahmte, obwohl er nicht durch effektvolle Entdeckungen belohnt wurde, daß er nicht mit „geistreichen" Kombinationen die Lücken der Erkenntnis auszufüllen trachtete, ist ihm hoch anzurechnen.

Mit Fug ist dem Dürer-Altar besondere Sorgfalt gewidmet; die Abhandlung von 100 Seiten über dieses Werk ist ein wichtiger Beitrag zur Dürer-Literatur geworden. Durch das Studium der Kopie die sicherlich noch nie so genau, zumeist sogar mit einiger Verachtung und flüchtig betrachtet worden ist, sowie der vielen Zeichnungen zu der Tafel, die wir von Dürers Hand besitzen, erwirbt sich der Verfasser eine klare Anschauung von dem untergegangenen Werk und von der Stellung dieser Schöpfung im Zusammenhange der Dürerschen Produktion. Er vergrößert die Zahl der erhaltenen Studienblätter auf 26 Nummern, indem er mit richtiger Beobachtung die Kinderköpfe im Louvre (L. 307—313) hinzuzieht (übrigens hat schon Pauli in seinem ausgezeichneten Katalog [Bremen 1911] zu den Blättern L. 307—310 diese Beobachtung veröffentlicht) und indem er das Selbstporträt aus St. Petersburg zum ersten Male publiziert. Ob freilich das ersichtlich schlecht erhaltene Blatt der Ermitage das Original sei, läßt sich nach der Abbildung nicht mit Sicherheit beurteilen. Die entsprechende Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett ist zweifellos eine Kopie.

Vorsichtig äußert sich der Verfasser über die Flügel des Heller-Altares. Mehr oder weniger weitgehende Mitarbeit von Schülern ist ja immer angenommen worden, und die erneute Prüfung bestätigt das übliche Urteil. Als Mitarbeiter kommt der Meister Bruder Hans in Betracht. W. bemüht sich, den Zeichner des Gebetbuchs in Besançon, der mit guten, wenn auch nicht ganz überzeugenden Argumenten mit Hans Dürer identifiziert worden ist, in den Frankfurter Flügelbildern wiederzuerkennen. Ein kräftiges Hervortreten der Persönlichkeit ist nicht zu erwarten, da Hans Dürer hier in strenger Zucht die Absichten des Bruders zu verwirklichen hatte.

Bei Betrachtung des Annen-Altars hätten vielleicht andere Arbeiten des „Frankfurter Meisters" herangezogen werden können, um die Bedeutung seines Hauptwerkes zu beleuchten. Merkwürdigerweise gibt W. nicht einmal das Geburtsjahr des Malers an. Wenn das Bild im Wiener Privatbesitz sein Selbstporträt und das Bildnis seiner Frau enthält — und der Verfasser stimmt dem ja bei —, so war der Antwerpener Maler 1496 — 36 Jahr alt. Seiner Ausbildung nach und mit dem Beginn seiner Wirksamkeit ein Meister des 15. Jahrhunderts, der einzige uns gut bekannte Antwerpener dieser Periode neben dem etwas jüngeren Quentin Massys, verdient er mehr Beachtung, als er bisher gefunden hat.

Was zu erwarten wäre bei so glücklichem Einblick in den fast vollständigen Schmuck der reichsten Frankfurter Kirche: eine Vorstellung von dem Frankfurter, von dem mittelrheinischen Kunstschaffen — gerade das stellt sich nicht ein. Zumeist wurden fremde Meister herangezogen, mit einer Mißachtung der heimischen Produktion, die auffällig erscheint. W. ist sehr zurückhaltend den Versuchen gegenüber, eine mittelrheinische Kunstübung zu rekonstruieren und bewährt auch hier kritische Besonnenheit, die das Erwiesene und das Vermutete streng voneinander scheidet.

MAX J. FRIEDLÄNDER.

HANS TIETZE, Albrecht Altdorfer. Leipzig, Inselverlag 1923. (Deutsche Meister. Hrsg. v. K. Scheffler und C. Glaser.)

Die Hochflut des neuen Büchermarktes hatte uns bisher keine zusammenfassende Arbeit über Altdorfer geboten. Merkwürdig genug, da seit Friedländers grundlegendem Buch das Interesse an der Kunst der Donauschule ständig wach geblieben und unsere Kenntnis von dem Wesen und von des Hauptmeisters Werken seither mannigfach bereichert worden war, wobei sich Friedländers Resultate und vorgreifende Mutmaßungen in allen Hauptpunkten bestätigt haben. Es ist ein Glück, daß in der neuen Monographie von Tietze nicht ein in eiligem Auftrag entstandenes Buch vorliegt, sondern die von hohem Ernst getragene Arbeit eines Gelehrten, der an der Altdorferforschung schon zuvor rühmlichst teilhatte und mit erschöpfender Sachkenntnis ans Werk gegangen ist. Das Buch ist in einer reichen und biegsamen Sprache geschrieben, nie oberflächlich, immer Wesentliches aussagend. Die bisherige Literatur, die in

einem den Buchabschnitten entsprechend geordneten Anhange kurz charakterisiert wird, ist selbständig verarbeitet. Eine Vorrede bringt das Eigene von Altdorfers Persönlichkeit uns nahe, ein Nachwort erklärt sein Verhältnis zum Donaustil. Es ist bezeichnend für den Autor und für sein Buch, daß er im Vorwort die Aufnahme Altdorfers in diese Reihe von Büchern über deutsche Meister glaubt begründen zu müssen. Man spürt das ganze Buch hindurch seine gewissenhafte Sorge, dem Künstler nicht mehr Ehre zu geben, als ihm gebührt. Und doch sieht man einem Biographen am ehesten ein wenig Enthusiasmus nach. Spricht doch auch Tietze mit einer sich mitteilenden Wärme von der Bedeutung seiner Landschaftsradierungen als der Zeugnisse seiner Fähigkeit, unmittelbare und von zeitlicher Bedingtheit losgelöste Wirkungen zu erzielen, und von seiner vor Rembrandt nicht mehr gesehenen Sicherheit, die Poesie und das atmosphärische Leben des Raumes wiederzugeben. Und aus seiner unbekümmert naiven Poeterei entsteht, ohne beschwerliches Studium, eine Einheit von Raum und Figur, um die sich der größere Dürer durch sein schmerzhaftes Streben immer wieder gebracht hat. Naiv ist Altdorfers Freude an der Farbe wie am Einzelnen und Ganzen der Form, naiv auch seine Art, sich Fremdes einzuverleiben, nicht wie ein Schüler, um zu lernen, sondern wie ein Kind, das Neues sieht und es für sich beansprucht, weil es ihm gefällt. Die ehemals als selbstverständlich angesehene Abhängigkeit von Dürer hat bereits Friedländer beseitigt. Man sieht aber schon am Werke des Stechers MZ, wie der Boden bestellt war, aus dem auch Altdorfer, dieses echte Kind seiner Zeit, seine Nahrung schöpfen mußte. Vielleicht hat er, ohne regelrechte Schulung, der sein spielendes aber selbständiges Talent widerstreben mochte, aus der Miniaturmalerei und Graphik die ersten Eindrücke erhalten. Das Verhältnis zu seinem Bruder Erhard ist nicht geklärt. Zweifellos der weniger Bedeutende, soll dieser in seinen frühesten uns bekannten Arbeiten von seinem größeren Bruder abhängig sein. Technisch scheint mir sein Stich von 1506, die Frau mit dem Pfauenwappen (ich kenne nur zwei Drucke, in München bzw. Charlottenburg, Beuth-Schinkelmuseum) gewandter als Albrechts gleichzeitige Arbeiten.

Die Wandlungen und Entwicklungsphasen in der Kunst Altdorfers schildert Tietze fesselnd und anschaulich in den Kapiteln: Jugend und Lehrzeit, Die Frühwerke, Die Donaureise, Die Arbeiten für Kaiser Maximilian, Flügelaltäre und große Gemälde, Die schöne Maria, Die späten Bilder, Die späten Stiche. Die Einheitlichkeit und der Fluß der Darstellung wird durch die gesonderte Behandlung der Graphik, mit der Altdorfer freilich nicht ständig beschäftigt war, ein wenig gehemmt, und in den letzten Abschnitten: A. als Architekt, A. als Landschafter und A. und der Donaustil, die wie selbständige Essays den Beschluß machen, steht Wesentliches für die Kenntnis seiner Art und Bedeutung, was man in den Zusammenhang der fortlaufenden Gesamtbetrachtung verarbeitet wünschte. Die Zeichnungen, die zum Besten seines Lebenswerkes gehören, finden wir, soweit sie abgebildet sind, in den ersten Teilen des Buches (NB.! Die Abb. auf S. 60 u. 61 bzw. ihre Unterschriften sind verwechselt). Die wenigen, die zu späteren Gemälden in Beziehung stehen, sind an den zugehörigen Stellen abgebildet. Gern würde man auch der wichtigen Landschaftszeichnung der Sammlung Grahl, von 1525, begegnen, die, selber verschollen, doch in guter Reproduktion bekannt geblieben ist. Als Fremdkörper wirkt die in aller Größe auf S. 9 abgebildete Berliner Madonna mit dem Datum 1533. Wie schlecht will sich diese klobige Zeichnung in das Bild des „kühlen Ratsherren" fügen, das Tietze vom späten Altdorfer entwirft! Wenn er auch unter dem südlichen Einflusse, dem die deutsche Kunst erlag, ein Anderer wurde, so blieb er doch immer empfindlich und zart. Übel paßt die Zeichnung mit den knolligen Körperformen und plumpen Bewegungen (der Arm der Madonna) und dem dicken Laubwerk, das aus gehäuften Wollfäden zu bestehen scheint, zu dem allegorischen Berliner Bild von 1531 mit seiner zierlichen, fast höfischen Eleganz und dem fein punktierten Laub der Bäume. Sie weist in eine frühere Zeit, und von Altdorfer fort. Die Madonna und mehr noch die in gleicher Gesinnung gezeichnete Kreuzigungsstudie der Rückseite erinnert sehr an die Art des jungen Cranach. In ähnlichem Sinne scheint mir das Johannesbild in Stadtamhof nicht richtig eingestellt zu sein. W. Schmidt, in seiner gereizten Kritik von Friedländers Altdorfer, fühlte sich bezeichnenderweise bei diesem Bilde an die damals Grünewald zugeschriebene und in Schleißheim befindliche Kreuzigung von 1503 und die zugehörige Gruppe von Bildern erinnert, lange ehe man von Cranachs Zusammenhang mit der Donaukunst etwas wußte. Die Eigenschaften aus dem Sturm und Drang der Donaukunst sind auch noch deutlich aus dem Stadtamhofer Bilde herauszulesen. Ich wundere mich, daß

man so allgemein (ungeprüft?) das Datum 1520 angenommen hat. In der dritten Zahl des Datums glaube ich mit aller Sicherheit eine 1 zu lesen, die vierte ist unleserlich. Im zweiten Jahrzehnt würde man die brutale Eindringlichkeit dieses Altdorferschen Bildes mit den ungeschlachten Figuren und der unbezähmten Landschaft noch eben verstehen, nie aber in der späteren Zeit, wo sein Raum- und Formgefühl sich zu einer Einfachheit wandelt, die seinem natürlichen Wesen nicht ganz entspricht.

Tietze widmet der späteren Kunstweise Altdorfers eingehende Untersuchung. Der Stilwandel ist unverkennbar und findet gewiß seinen Hauptgrund im Einflusse des Südens, der die deutsche Kunst und auch die des Altdorfer umgestaltete, ohne daß er darum in Italien sich hätte umsehen müssen, wie Hildebrandt in seinem Buch über die Architektur bei A. glaubt. Das sind Strömungen, die sich gleichsam über den Köpfen der Einzelnen verbreiten. Es ist merkwürdig, an sich geradezu unglaubhaft, daß Altdorfer im beginnenden Alter Baumeister wurde. Es ist aber sicher so, wie es ebenso seinem Bruder Erhard in Norddeutschland erging. Für den Berufswechsel des Letzteren gibt es ja sogar ein Dokument, in dem er „itzt Baumeister" genannt wird. Aber vom Himmel fällt kein Meister, am wenigsten ein Baumeister und wenn Albrecht A. 1526 Stadtbaumeister wurde, so war eine jahrelange vorherige Beschäftigung mit dieser Kunst unerläßlich. Und es ist möglich, daß diese neue Berufstätigkeit, die seinen Anlagen bestimmt nicht entsprach, auf seine Malerei und Zeichnung verändernd einwirkte. Ein guter Baumeister, im höheren Sinne, ist Altdorfer gewiß nicht gewesen; wenn auch die Gebäude auf seinen späteren Bildern architektonisch denkbar wären, so sind sie doch nichts weniger als Ideen eines Architekten von innerem Beruf. Wie er hätte bauen mögen, sehen wir an dem Palast des Susannenbildes. Wenn der auch nur ein Traum war, so redet er doch deutlich von der Mentalität des Künstlers, dem im innersten Herzen auch im Alter die Einzelheit noch mindestens ebenso lieb war wie das Ganze. Ich kann Tietze nicht darin beistimmen, daß die Darstellung des unendlichen Raumes das Ziel Altdorfers gewesen sei. Das ist sicher nicht der Generalnenner für seine Entwicklung. Welcher zweite Künstler hätte sich mit solcher Liebe den Raum so verbaut und verstellt! Wenn er im Lauf der Zeit zu gelassener Schlichtheit, zu Ruhe und sogar einer gewissen Größe gelangte, so folgte er der Strömung, nicht aber kämpfte er sich zu ihr durch. Dem unendlichen Detail gehörte seine Liebe mehr als dem unendlichen Raum. Hat er nicht den höchsten städtischen Posten ausgeschlagen, um die Arbelaschlacht für den Herzog mit aller Liebe und Kraft durchführen zu können? Man sollte doch meinen, da hätte er seine Ziele zu verwirklichen gesucht. Und doch, mit welcher Naivität wird die Weite des Raumes bedrängt und gefüllt durch die Licht- und Farbenexplosion des Sonnenfeuerwerkes, im siegreichen Kampf gegen den kraftlosen (zu-, nicht abnehmenden) Mond, gefüllt wie der Vordergrund durch das Gewimmel der Kriegsvölker. Hier, wo er all sein Können einsetzen wollte, machte er naiv und mit Fleiß die Tiefenwirkung zunichte und in aller Harmlosigkeit rücken nach dieser unserer Erkenntnis die Landschaft mit dem h. Georg von 1510 und die späte Münchener Landschaft wieder nahe zusammmen als Etappen des Sehenlernens auf dem heiteren und von keinem zielbewußten Ringen beschwerten Lebenswege eines großen Kindes, das die ursprüngliche und zugleich die vollkommenste Art seiner Gegend — in seiner Zeit — gewesen ist.

Diese Einwendungen sollen die Bedeutung des Buches von Tietze nicht verneinen. Wenn er mit einer gewissen gelehrten Schwerblütigkeit die doch unkomplizierte Persönlichkeit Altdorfers zu sehr belastet und infolge seiner Einteilung des Stoffes eine letzte Abrundung schuldig bleibt, so wird man doch das inhaltreiche und selbständige Werk, das vortrefflich arrangiert und ausgestattet ist, nicht mehr entbehren wollen.

E. BOCK.

WOLFGANG MEJER, Der Buchdrucker Hans Lufft zu Wittenberg. 2. vermehrte Auflage. Mit 82 Abbildungen. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig 1923.

Der Kunstforscher tut gut, die Literatur zu beachten, die sich mit den Buchdruckern beschäftigt, da namentlich in Deutschland die Kunstübung zeitweise aufs engste mit dem Buchwesen verbunden war, so daß ein Einblick in die Hergänge der Bücherproduktion sowie in die verwickelten Beziehungen zwischen den Autoren, Verlegern, Druckern, Zeichnern und Holzschneidern häufig mit zuverlässigen Orts- und Zeitbestimmungen unsere Erkenntnis in bezug auf die Maler, die als Illustratoren tätig waren, erheblich fördert. Die vorliegende, aus einer Doktordissertation erwachsene, gründliche Arbeit bietet

in übersichtlicher Darstellung die aus Wittenberger und Königsberger Archiven geschöpften Daten zur Lebensgeschichte Hans Luffts, der die Mehrzahl der Luther-Schriften in Wittenberg gedruckt hat.

Als Luther die sächsische Stadt zu einem Mittelpunkt der geistigen Bewegung machte und seine Lehre mit Hilfe des Buchdrucks weithin über Deutschland verbreitete, bedurfte er eines Druckers, der dem feurigen Tempo seiner schlagfertig polemischen Wirksamkeit zu folgen vermochte. Zuerst druckte Johann Grunenberg zu Wittenberg, 1519 kam Melchior Lotter aus Leipzig, 1523 aber übernahm Lufft die Hauptarbeit, zumeist in Verbindung mit den Verlegern Cranach und Döring. 1495 geboren, war der „Bibeldrucker" bis zu seinem erst 1584 erfolgten Tod in Wittenberg tätig und erlangte hier die höchsten bürgerlichen Ehren.

Der Verfasser erschöpft sein Thema völlig, soweit das Biographische in Betracht kommt. Als eine bedeutsame Episode im Leben Luffts tritt seine Beziehung zu dem Preußenherzog Albrecht hervor und die von diesem Fürsten veranlaßte Einrichtung einer Druckerei in Königsberg im Jahre 1549.

Kunstgeschichtlich wäre die Untersuchung des Holzschnitts erwünscht, der zumeist freilich nur mit Titelrahmen und Initialen die von Lufft gedruckten Bücher ausschmückte. Im heftigen geistigen Kampfe kam es mehr auf Schnelligkeit der Buchproduktion als auf Wohlgehalt der Schriften an. Der Verfasser läßt sich auf eine stilistische Untersuchung der Holzschnitte nicht ein, indem er aber ein umfangreiches, wenn auch keineswegs vollständiges Verzeichnis der von Lufft gedruckten Bände zusammenstellt, leistet er nützliche Vorarbeit. Der Anteil Lucas Cranachs des Älteren, der seiner Söhne und sonstigen Gehilfen an der Wittenberger Illustration ist noch nicht aufgeklärt. Wer sich solchen Fragen zuwendet, findet in dieser solide fundierten Lebensgeschichte des „Bibeldruckers" beträchtliche Hilfe.

MAX J. FRIEDLÄNDER.

NEUE QUELLEN DER ITALIENISCHEN KUNSTGESCHICHTE. Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris. Hrsg. u. mit kritischem Apparat versehen von Karl Frey (München, G. Müller, 1923).

Giulio Mancini, Viaggio per Roma. Hrsg. von Ludw. Schudt. Römische Forschungen, hrsg. v. d. Biblioteca Hertziana (Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1923).

In dem Kompositum „Kunstgeschichte" sind die beiden Bestandteile nicht eindeutig miteinander verbunden. Je nach der stärkeren oder geringeren Akzentuierung der ersten oder zweiten verändert sich der Charakter des Begriffs. Es wäre somit einseitig, Kunstgeschichte nur als Zweig der allgemeinen Geschichtswissenschaft in strengem Sinn aufzufassen, es gelten für sie auch nicht ohne weiteres die Voraussetzungen, die bei einer rein historischen Methode als selbstverständlich erscheinen. Dazu gehört in erster Linie eine mit historisch-philologischer Akribie getriebene Quellenforschung. Diese konnte und mußte schon aus pädagogischen Gründen, da bei der relativ jungen Wissenschaft eine Schulung des Auges und des Kombinierens aus Gesehenem als das Notwendigste erschien, zunächst etwas in den Hintergrund gerückt werden. Aber es mehren sich die Anzeichen, daß als Reaktion gegen die dominierende formale Forschungsrichtung gerade in jüngster Zeit eine stärker geisteswissenschaftlich betonte einsetzt und diese kann, wenn auch nur als Material, die literarischen Quellen nicht entbehren. Freilich ist die biographische Quellenforschung auch in der vergangenen Periode nicht ganz vernachlässigt worden. Die Wiener Schule, die ja aus dem Wiener historischen Institut erwachsen ist, hat ihren Zusammenhang damit nie verleugnet und somit auch auf das Quellenstudium energisch hingewiesen — Julius Schlosser ist der stärkste, universalste und geistvollste Exponent dieser Richtung, dem sich sein Schüler, der jungverstorbene Kallab, in seinen „Vasari-Studien" anschloß. Ganz unabhängig und isoliert war das Wirken des einem ganz anderen Milieu entwachsenen Karl Frey, der die schärfste Ausprägung der kritisch-philologischen Tendenz vertrat, die die Kunstgeschichte überhaupt vertragen kann. Seine Michelangeloforschung beruht auf eingehendster Durcharbeitung jedes irgendwie zugänglichen archivalischen Bestandes; seine kleinen Ausgaben der vorvasarianischen Biographen, seine Konfrontierung Condivis und Vasaris und ähnliches mehr sind vom philologischen Standpunkt aus geradezu mustergültig. Doch hat seine Methode die Kehrseite, daß ihn das einzelne Moment ohne Rücksicht auf die Wichtigkeit des großenZusammenhangs so beschäftigte, daß er sich an Interpretationen und Exkursen nicht genug tun konnte. So blieb sein Lebenswerk, eine kommentierte exakte Vasariausgabe, schon im ersten

Band, der trotz seines Umfangs nur ein paar Viten mit geradezu ungeheuerlichem Kommentar und Exkursen umfaßte, stecken. Was sehr zu bedauern, denn niemand anders hatte diese Fülle von Kenntnissen und Notizen über alles, was Vasari und seine Viten betraf.

Als Ergänzung zu dieser geplanten Edition des gesamten Vasari erscheint nun, von Freys Sohn herausgegeben, der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris — ein schön gedruckter und ausgestatteter Quartband von über 800 Seiten. Es handelt sich dabei wesentlich um die Erschließung der Korrespondenz Vasaris, die aus dem Nachlaß in das Hausarchiv des Grafen Rasponi-Spinelli in Florenz gekommen war und die dort unbekannt ruhte, bis K. Frey schon mehrere Jahre vor dem Kriege nach recht erheblichen Schwierigkeiten die Erlaubnis bekam, das gesamte Material zu veröffentlichen (eine gleichzeitig erscheinende italienische Ausgabe des Kommentars war Bedingung). Zu diesen meist bisher unbekannten und ungedruckten Briefen fügte Frey Ergänzungen aus den anderen öffentlichen Archiven, insbesondere die Briefe von Vasari selbst.

In diesem Band entrollt sich also die gesamte Korrespondenz Vasaris, soweit sie erhalten. Sie beginnt 1532, als Vasari, ein Anfänger, aus Arezzo nach Rom in den Dienst des Kardinals Ippolito von Medici kam, und geht vorläufig bis 1563, da wir Vasari als den anerkannten Günstling des Großherzogs Cosimo auf dem Gipfel seines Ruhms sehen, an der Spitze weitausgedehnter baulicher und dekorativer Unternehmungen, berühmt als Verfasser der Künstler-Viten, die 1550 erschienen waren und von der er eine neue Ausgabe vorbereitet, von Freunden umgeben, in gesicherter Position und Häuslichkeit, stets eifrig, vielgeschäftig, ungeheuer beweglich. Ein zweiter Band soll den Rest des Briefwechsels bis zu Vasaris Tod 1594 und weitere wichtige Papiere bringen. Bis 1569, also noch über die zweite wichtige Ausgabe der Viten hinaus (1568), hat Frey die volle Kommentierung noch durchführen können.

Arbeitet man die mehr als 400 Briefe dieses Bandes durch, so gewinnt man einen überraschenden Einblick in die ganze Lebensatmosphäre jener Epoche, insbesondere am großherzoglich Florentiner Hof. Man erfährt detailliert aus den Promemorias für den Großherzog („Sua Eccellenza") die Fortschritte an den großen Bauten, da dieser kluge Mediceer die Familientradition getreu ausführte: am Palazzo vecchio (wobei für die Hebung der Decke des großen Prunksaals des alten Michelangelo Rat zu Rom eingeholt wird), an den Uffizien, an den Bauten in Pisa für den neugegründeten Orden S. Stefano; man hört von Gobelinbestellungen für Poggio a Cajano, von den skandalösen Zuständen in der Lorenzokapelle, die Michelangelo unvollendet zurückgelassen hat und trotz aller Bitten, schriftlicher und persönlicher Gesuche nicht weiter ausführt oder auch nur beraten will, und ebenso von den Plänen einer umfassenden Fortführung von seiten der Florentiner Bildhauer und Maler des von Michelangelo so großartig Begonnenen — die zum Glück nicht zustande kam. Auch von der Gründung der neuen „accademia del disegno", die nach allerlei Hin und Her in den Räumen von S. Lorenzo tagt, ist ausführlich die Rede. Cosimo wird natürlich das Ehrenpräsidium angeboten, daneben Michelangelo. Borghini wird „princeps". Aber der stets geschäftige Vasari ist doch der Nerv des Ganzen. Die Literaten in Rom und Florenz arbeiten Hand in Hand mit Vasari bei den Programmen für die riesigen Freskenzyklen, mit denen die Paläste geschmückt werden. Annibale Caro (dessen Briefe so berühmt werden) in Rom und Don Vincenzo Borghini, der Verfasser des „Riposo" sind die intimen Helfer Vasaris. Besonders Borghini ergeht sich in den breiten allegorischen Inventionen und Ragionamenti, die jene Zeit so liebte. Auch sonst stehen er und die anderen Literaten Vasari bei seinen Unternehmungen zur Seite. Das macht sich auch bei der Redaktion der Viten bemerkbar, die von 1546 ab feste Form gewinnen und deren Entstehung Frey in ausführlichem Kommentar der Dokumente festlegt (z. T. in Widerspruch mit den Ergebnissen bei Kallab). Auch der geistreiche Paolo Giovio spielt eine Rolle dabei, dessen Briefe die witzigsten in der Korrespondenz sind. Selbst der stets nach Bildern und Skizzen gierige Aretino tritt daneben zurück. Amüsant sind die Briefe der Vasari eng befreundeten Olivetaner-Patres wegen ihres derben Behagens. Alle diese befreundeten Männer nehmen lebhaft an Vasaris Heiratsprojekten teil, die lang und breit abgehandelt werden bis zum stipulierten und verklausulierten Kontrakt.

So groß kulturhistorisch der Reiz dieser Briefe ist, so bleibt doch der Kunsthistoriker, wenn er nach neuen Aufschlüssen fragt, etwas enttäuscht. Besonders trifft das auf die Genesis der Viten im einzelnen zu. Es war gerade die Bemühung Kallabs, die Quellen Vasaris, aus denen er seine Nachrichten schöpfte, festzustellen. Man müßte nun denken, daß in der reichhaltigen Korrespondenz Vasaris sehr

viele Antworten auf Anfragen über Künstlerpersönlichkeiten von Orten, die Vasari nicht oder nur flüchtig kannte, vorlägen. Vasari konnte bei all seiner Beweglichkeit nicht überall hin und auch nur einen Bruchteil seiner Zeit seinem großen literarischen Werke opfern. Aber von diesen Anfragen oder Antworten findet sich überraschend wenig (einmal soll der Bildhauer Caccini über Zoppo aus Brescia Auskunft geben, ein andermal schreibt Borghini die Inschriften auf den Pisaner Fresken für Vasari ab), so daß wir jedenfalls aus dem vorliegenden Material über die Quellen Vasaris keinerlei wesentliche Auskunft erhalten. Auffallend ist es auch, wie wenig Urteile über zeitgenössische oder vergangene Kunst in diesen Briefen zu finden sind — wenn man etwa die glühenden Epistel des jungen Annibale Carracci über Correggio aus Parma danebenhält. Alle Urteile sind, wie in diesem ganzen Kreise natürlich, literarisch gefärbt: wenn Borghini Michelangelo über Giotto stellt, so geschieht das mit Bezugnahme auf eine Boccacciostelle. Überall fühlt man aber den Eindruck, den Michelangelos, des „terribile“, übermenschliche Gestalt auf alle diese kleinen Krämer ausübt. Keine Verleihung einer Ehrung kann für Vasari schmeichelhafter sein, als ein Billett oder ein Sonett des Alten, die er natürlich nicht versäumt in der Vita Michelangelos als Zeichen der Intimität abzudrucken. (Einige dieser Autographen Michelangelos sind übrigens recht gut reproduziert; ebenso sind auch zwei bisher nicht edierte Zeichnungen Michelangelos von der mißglückten Einwölbung der Capella del Re abgebildet.) Diese der Person des Schreibers nach wichtigsten Briefe der Sammlung bilden freilich kein neues Material, auch die Briefe Vasaris selbst waren z. T. schon von Bottari und Milanesi ediert. Doch erscheinen sie hier im Zusammenhang und in einer ungleich sorgfältigeren Bearbeitung. Die Kommentierung Freys ist so eingehend, daß jede Leistung und Bewegung Vasaris festgelegt und in größeren Übersichten von Etappe zu Etappe zusammengefaßt wird. Ein überaus reiches Material für einen künftigen Bearbeiter dieses Künstlers. Nur genügte vielleicht das Bekannte schon für einen Mann, der als Schriftsteller mit Recht viel berühmter ist, wie als bildender Künstler. Wenn auch seine Leistungen im Besonderen (z. B. Ufficien-Bau), mehr aber noch im Breiten (Palazzo Vecchio-Dekorationen u. a.) nicht zu unterschätzen sind, so steht er doch hinter der künstlerischen Auffassung der älteren Generation eines Pontormo oder Rosso, aber auch hinter seinen Genossen Salviati, Bronzino erheblich zurück. So fragt man sich, ob nicht hier eine allzu große Mühe an einem doch nicht voll genügenden Objekt verschwendet ist. Trotzdem werden die reichen Kommentierungen Freys und seine Exkurse über den Bau der Villa di Papa Giulio oder des Palazzo vecchio u. a. mindestens kunstkulturgeschichtlich ihren Wert behalten.

* * *

Geht das große Werk Freys, der Abschluß seines emsigen Wirkens, in wesentlichen Teilen auf bekannten Bahnen, so öffnet L. Schudt mit seiner Publikation über Mancini Perspektiven auf die Beackerung neuer Forschungsfelder. Man kann sagen, daß das ganze Quellengebiet des italienischen Barocks (im weitesten Sinn) noch unediert vor uns liegt. (Eine Ausnahme, aber aus dem Separatgebiet der venet. Kunst, bildet die vorzügliche Ausgabe des Ridolfi von Detlev von Hadeln, dessen zweiter Band hoffentlich erscheinen wird.) Unediert, aber doch nicht ganz unbearbeitet und noch weniger unbeachtet ist der ungeheure Stoff. Auch hier gab die Wiener Schule wohl den Hauptanstoß. Tietzes großer Carracci-Aufsatz beruhte ganz auf intimer Quellenforschung. Riegls Ausgabe und Übersetzung von Baldinuccis Leben Berninis war zwar keine Edition und Kommentierung im engen philologischen Sinn, zeigte aber weit darüber hinaus den zu betretenden Weg. In den Jahren von 1908—14 war es besonders der unvergeßliche Oskar Pollak, der mit unermüdlichem Eifer und mit großer Zielbewußtheit die archivalische und quellenkritische Erforschung der römischen Barockperiode in Angriff nahm. Erst wenn der Schatz seiner jahrelangen Arbeit, der noch (soweit ich weiß) im Besitz des österreichischen historischen Institutes ist, ganz gehoben sein wird (es soll Aussicht dazu vorhanden sein), wird man übersehen, was die Barockforschung diesem jungen und enthusiastischen Forscher verdankt, der sein Leben am Isonzo ließ. Neben ihm war es Sobotka, der in gleicher sorgfältiger Weise arbeitete und der ebenfalls ein Opfer des Krieges wurde. Auch der Verfasser dieser Ausführungen ist in diesen römischen Jahren den gleichen Weg gegangen. Damals entstand auch die kunsthistorische Bibliothek im Palazzo Zuccari durch die Initiative Prof. Steinmanns (die heutige Biblioteca Hertziana), die systematisch die Quellenwerke des Barock sammelte. Auch die kunsthistorische Abteilung des Preuß. histor. Instituts unter Prof. Haseloff veranlaßte



und plante derartige Arbeiten. Es war natürlich, daß das Projekt einer Edition der nachvasarianischen Quellenschriftsteller auf archivalischer Grundlage damals festere Formen annahm. Sobotka sollte den Baglione bearbeiten, O. Pollak den Passeri (nach dem vollständigen Manuskript), der Unterzeichnete wollte Bellori herausgeben, zu dem er große Vorarbeiten schon erledigte. Pollak plante außerdem eine große Bibliographie der römischen Guiden, von denen er eine prachtvolle Sammlung zusammengebracht hatte. Schließlich blieb als unbekanntester, überhaupt noch nicht gedruckter Autor Mancini zu heben übrig, dessen Herausgabe vielfach gewünscht und vorbereitet (so auch von Kallab), aber nie bewerkstelligt war.

Der Krieg machte allen diesen Plänen ein Ende. Um so erfreulicher war es, wenn die vorliegende Mancini-Publikation der Bibl. Hertziana einen neuen Beginn jener jäh abgebrochenen Quellenforschung bedeutete, die für die Menschen des römischen Barocks (und somit in gewissem Sinn für die Entwicklung der ganzen europäischen Kunst seit 1580) so ungemein wichtig ist. Mancini (1588—1630) aus Siena war ein bekannter Arzt, zuletzt Leibarzt Urbans VIII. Daneben war er aber begeisterter Kunstliebhaber und, was für den Umschwung der Gesinnung im Seicento nicht uncharakteristisch, einer der ersten Dilettanten, der über Kunst schrieb (er fühlte auch das Bedürfnis, sein Dilettantentum zu entschuldigen und zu verteidigen). Mancinis für die Barockforschung bedeutendste Schrift sind seine „considerazioni", in denen er neben sehr interessanten allgemeinen Betrachtungen und neben methodisch-historisch wichtigen Auseinandersetzungen mit Vasari (bes. über sienesische Kunst und Giotto) eine Reihe von Biographien von Malern gibt, deren Kämpfe und Blütezeit er selbst noch miterlebt hat. Diese Viten sind um so wichtiger, als es sich gerade um Künstler handelt, die für die neue Stilbildung entscheidend sind: Caravaggio, Carracci, Reni, Lanfranco, von Ausländern Rubens, Elsheimer u. a.

Als einen Vorgeschmack für diese zu erhoffende, nach vielen Richtungen hin aufklärende Publikation gibt Schudt vorläufig eine kleine Schrift Mancinis (die der großen vielleicht als Einleitung diente?): die viaggio per Roma per vedere le pitture, die etwa 1620—25 entstanden ist. Es ist dies ein kleiner Romführer, in dem das Wichtigste an Kunstwerken in römischen Kirchen und Palästen ganz kurz bemerkt ist. Ein solcher Führer durch Rom, wie der von Mancini, ist nicht etwas absolut Neues. Schon im ganzen 16. Jahrhundert gab es eine große Anzahl von den „Mirabilien" Roms (lateinisch und in den Vulgärsprachen), die zunächst als Pilgerführer durch die Heiligtümer der Papststadt gedacht, allmählich auch den künstlerischen Elementen, den profanen, besonders auch antiken Denkmälern mehr Raum gönnten. Mancini unterscheidet sich von den früheren Guiden, daß er resolut das „Hagiologische", das nur den Rompilger Interessante, wegläßt, so daß sein Büchlein ein rein künstlerischer Führer wird. Ferner zeichnet ihn aus, daß er die mittelalterlichen Monumente (die ihn vielleicht von Siena her interessierten) stärker berücksichtigt, als sonst üblich (wenn auch naturgemäß mit vielen Irrtümern). Auch ist er vielfach reichhaltiger und selbständiger, als seine Vorgänger. L. Schudt versieht ihn mit einem sorgfältigen Kommentar; es ist der erste Romführer, der in dieser Weise wissenschaftlich durchgearbeitet wird (eine ähnliche Bearbeitung der letzten Ausgabe des Titi, des auch heute noch unentbehrlichen Handbuches für Romfahrer wäre dringend zu wünschen). Dankenswert ist die Charakteristik der Guidenliteratur Roms, die Schudt bis zu der frühesten Ausgabe des Titi von 1674 durchführt. Im Anhang nimmt er den erwähnten Plan O. Pollaks auf: eine Bibliographie der römischen Guiden von 1541—1674, die bibliographisch von sehr großem Wert ist, wenn auch einzelne Ergänzungen nicht ausbleiben können.

Die sehr sorgfältige Arbeit — gehoben durch die gute Ausstattung, die der Verlag dem Werk gegeben hat — berechtigt zu der Hoffnung, daß nun auch das sehnlichst erwartete Hauptwerk Mancinis das Licht des Tages erblicke. Man kann der Bibl. Hertziana nur Glück wünschen, wenn sie sich zur Patronin solcher der römischen und darüber hinaus der europäischen Kunstgeschichte dienender Werke macht.

WALTER FRIEDLÄNDER (Freiburg i. Br).

CORRADO RICCI, Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien. Bauformen-Bibliothek Bd. 15, Stuttgart 1923, Julius Hoffmann. XXIV Seiten mit 8 Abbildungen im Text und 330 Abbildungen auf 257 Tafelseiten in 4°. — Baukunst und dekorative Plastik der Barockzeit in Italien. Bauformen-Bibliothek Bd. 5, 2. Aufl. ebendort 1923. XIV Seiten und 315 Abbildungen auf 274 Tafelseiten in 4°.



Die Bauformen-Bibliothek hat wieder einen stattlichen Zuwachs erhalten. 1912 war die erste rasch vergriffene Auflage des der italienischen Barockarchitektur gewidmeten Bandes erschienen, 1920 folgte Julius Baums „Frührenaissance", nunmehr hat sich der Verlag in sehr dankenswerter Weise entschlossen, den der italienischen Renaissance-Baukunst gewidmeten Teil seines Unternehmens durch Herausgabe eines dritten Bandes über die Hochrenaissance abzuschließen und diese Gelegenheit zu einer Neuauflage des Barockbandes zu benutzen. Die deutsche Kunstliteratur ist in letzter Zeit durch eine kaum noch übersehbare Fülle von Abbildungsbüchern aller Art bereichert worden — die Bauformen-Bibliothek gehört zu den ältesten Veröffentlichungen dieser Gattung und ist eine der besten geblieben, da das Material jedes einzelnen Bandes eine recht reichhaltige Auswahl bietet und in wirklich mustergültiger Weise wiedergegeben ist; bessere Autotypien dürften kaum herzustellen sein. Wohltuend wirkt vor allem die anspruchslose Sachlichkeit. Wer eine größere Sammlung von Photographien besitzt, weiß, wie schwierig ihre Ordnung, Aufbewahrung und Benutzung ist. Hier hat man die wichtigsten Dinge in ausreichender Größe und handlicher Form beisammen.

Der jetzt neuerschienene Band über die Hochrenaissance weist dieselben guten Qualitäten wie seine Vorgänger auf und ist um so erwünschter, als eine leicht zugängliche Sammlung von Aufnahmen italienischer Renaissancearchitektur für den Handgebrauch bisher fehlte. Die Reihe der Abbildungen — nach den Aufnahmen von Alinari, Anderson, Carboni, Moscioni, Brogi und den Arti grafiche in Bergamo u. a. — beginnt da, wo Baum in seinem Frührenaissancebande aufgehört hatte, um 1500; man findet also die Bramanteschen Bauten in Oberitalien bei Baum, während die römischen Bauten Bramantes mit dem Hofe von S. Maria della Place und dem Tempietto von S. Pietro in Montorio den vorliegenden Band eröffnen. Auf Bramante folgt Raffael, Giulio Romano, Baldassare Peruzzi usw.: es sind also zunächst die in Rom wirkenden Hauptmeister bis auf Vignola und Giacomo della Porta zusammengestellt. Dann folgt die oberitalienische Architektur in der Emilia, in Mailand, Venedig, Vicenza und Genua, die Grenze bildet etwa die Zeit Allessis und Palladios, womit der Anschluß an den Barockband erreicht wird. Man hätte auch eine andere Einteilung treffen können; doch hat es keinen Zweck, darüber zu streiten, denn gute Register sorgen dafür, daß man sich rasch zurecht findet. Ganz ohne Einleitung konnte eine nicht nur für die Kunsthistoriker bestimmte Veröffentlichung dieser Art kaum erscheinen, sie ist von Corrado Ricci verfaßt. GALL.

EMIL WALDMANN, Tizian. 255. S. 110 Abb. Berlin, Propyläenverlag.

Emil Waldmann hat in der Reihe „Die führenden Meister" einen Band über Tizian herausgegeben. Der Verfasser bringt, wie er selbst im Vorwort sagt, keine neuen Forschungsergebnisse; es war ihm vielmehr nur darum zu tun, Tizians menschliche und künstlerische Größe noch einmal darzustellen. In fünf chronologisch geordneten Kapiteln verflicht W., was wir von Tizians Leben wissen, mit einer Besprechung seiner Bilder. Es verträgt sich mit dem Plan des Buches, daß Vollständigkeit nicht erstrebt ist; nur die schöne „Venus von Pardo" im Louvre habe ich ungern vermißt. An den erzählenden Teil schließen sich eine Anzahl Briefe, ferner Anmerkungen, ein Register und ein kurzer Literaturnachweis, worin das Buch Hourticqs „La jeunesse de Titien" trotz seiner Schwächen nicht hätte fehlen dürfen.

Man muß W.s Darstellung als ihr Wertvollstes nachrühmen, daß sie Sinn für das Lebendige zeigt. Tizian ist nicht zu einem Problembündel geworden, als geschlossene Persönlichkeit sieht ihn W. vor sich. Freilich, wie ich gleich einschränken muß, sieht er ihn nicht sehr scharf; das Buch ist nicht der Niederschlag erprobter und reicher Erkenntnis. Am besten sind die Kapitel, die Tizians mittlere Schaffensperiode behandeln, im besonderen die Bemerkungen über die Porträts; aber auch über die Herrlichkeit manch anderen Bildes weiß der Verfasser Gutes zu sagen. Wenig befriedigt die Einleitung. Hier, wo das bequeme biographische Leitseil fehlte, wo es galt, straff zu formulieren, wird deutlich, daß begriffliche Schärfe, Treffsicherheit und Sorgfalt des Ausdrucks nicht W.s Stärke sind. So werden wir belehrt, daß Rafael „wenn man nicht näher zusieht, wie ein Schüler wirkt", daß die Natur an Rafael sich noch einmal selber berauscht habe. Es ist auch zum mindesten ungeschickt ausgedrückt, wenn es heißt, Tizian wirke anfangs „immer ein wenig wie jemand anders" und sicherlich verkehrt, ihm in seiner Jugend „eine seltsam weibliche Seele" nachzusagen.

Verdienstlich ist W.s Hinweis auf die römischen Entlehnungen Tizians; die auch von ihm erwähnte

Erscheinung, daß sich Tizian vor seiner römischen Reise römischer gibt als nachher, hoffe ich in einer Abhandlung dieses Jahrbuches ausreichend erklärt zu haben. Richtig scheint mir auch, daß in manchen Spätwerken Tizians Tintoretto zu spüren sei. Hierzu sei bemerkt, daß der Perseus auf dem Bilde „Perseus und Andromeda" nicht, wie W. meint, von Tintorettos Markus abgeleitet, sondern, wie Bercken-Mayer in ihrem Buch über Tintoretto gezeigt haben, dem einen Engel auf Tintorettos Agneswunder nachgebildet ist.

Wenn auch W. mit seinem Buch keinen Anspruch auf Wissenschaft erhebt, so entschuldigt dies doch nicht die Gleichgültigkeit, mit der er die historischen Fakta behandelt. Es finden sich zahlreiche falsche oder ungenaue Angaben. Das Wichtigste sei hier korrigiert.

S. 26 bringt W. aufs neue die von Crowe und Cavalcaselle aufgestellte Hypothese, das Votivbild in Antwerpen könne deswegen nicht später als 1503 gemalt sein, weil man den auch in Venedig verhaßten Papst Alexander VI. nach seinem Tode nicht mehr bildlich würde dargestellt haben. Diese Ansicht ist aber längst von Ludwig als haltlos abgetan worden.

S. 80. Michelangelo ist nicht 1527 sondern 1529 in Venedig gewesen.

S. 82. Woher weiß W., daß Giovanni Bellini das „Bacchanal" selbst vollendet hat? Vasari berichtet gerade das Gegenteil; das von Bellini unvollendet gelassene Bild sei von Tizian fertiggestellt worden.

S. 119. Die Abbildung nach „Mariä Tempelgang" ist nach einer alten Photographie gemacht. W. vergißt zu sagen, daß das Bild ursprünglich so gewesen ist, wie man es jetzt wieder sieht, d. h. mit dem Einschnitt links für die Tür.

S. 148. Eine „Täuferstatue" Michelangelos in S. Maria sopra Minerva ist mir unbekannt. Der dort befindliche Christus Michelangelos hat auch keine Beziehungen zu Tizians Täufer. Wohl aber hat Tizian diesen Christus für das Altarbild in Medole benutzt.

S. 232. Es heißt nicht San Gesuiti, sondern J Gesuiti.

S. 236. Die „Fede" ist nicht 1553 sondern am 22. März 1555 in Auftrag gegeben worden.

Ärgerlich ist ferner W.s Neigung, Hypothesen als sichere Tatsachen hinzustellen.

S. 40. W. sucht die seiner Ansicht nach geringe Qualität der Paduaner Fresken damit zu erklären, daß Tizian sie innerhalb acht Wochen gemalt habe. Urkundlich ist aber nur das Datum ihrer Vollendung überliefert. Die Annahme, daß Tizian die Fresken am 24. September 1511 begonnen habe, ist ganz unsicher, da sie sich auf eine Notiz stützt, die auf einer nicht mehr nachweisbaren Zeichnung gestanden haben soll.

S. 162. Daß Tizian den jungen Tintoretto nach wenigen Tagen aus seinem Atelier weggeschickt habe, durfte nur mit Vorbehalt erzählt werden; wir wissen nicht, was an der Anekdote Wahres ist.

S. 73 bildet W. eine Zeichnung ab, die er als Vorstudie zum Franziskus der Madonna di S. Niccolò ausgibt. Wie Hadeln überzeugend dargetan hat, hängt aber diese Zeichnung eng mit dem hl. Bernardin zusammen, der sich auf einem venezianischen Holzschnitt (um 1550) findet und wahrscheinlich nach einem Bilde Tizians „Die Madonna mit Heiligen und dem Dogen Francesco Donato" geschnitten ist. Da W. den betreffenden Aufsatz Hadelns (Jahrb. der kgl. preuß. Kunsts. XXXIV, S. 224 ff.) öfter zitiert, mußte ihm dies eigentlich bekannt sein; war er aber anderer Ansicht, so wäre eine entsprechende Bemerkung angebracht gewesen. Auch hat Hadeln die von Waldmann auf S. 122 abgebildete Zeichnung eines stürzenden Reiters klugerweise nur mit Vorsicht als eine Studie zur „Schlacht von Cadore" bezeichnet; W. läßt das Fragezeichen weg, ohne sich irgend dazu zu äußern.

W. hat einige Bilder als eigenhändige Werke Tizians aufgenommen, die erst in den letzten Jahren aufgetaucht sind und darum in den älteren Monographien noch fehlen. Es sind dies die „Venus mit dem Orgelspieler" (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum), „Lucretia und Tarquinius" (Wien), zwei Varianten der sogenannten „Maitresse de Titian" und eine veränderte Fassung der „Fede". Die drei letzten Bilder befinden sich in Privatbesitz. Über das Bild „Lucretia und Tarquinius" bin ich zu einem abschließenden Urteil nicht gelangt; es mag sein, daß es wirklich ein eigenhändiges Alterswerk ist, trotzdem es gegen andere späte Bilder, wie die „Dornenkrönung" oder „Nymphe und Schäfer" stark abfällt. Bei den übrigen vier Bildern kann ich die stärksten Zweifel nicht unterdrücken und würde sie sämtlich nur mit einem Fragezeichen abbilden. Namentlich gilt dies von den drei Bildern aus Privatbesitz. Ich kenne

sie allerdings nicht aus Autopsie, und viele werden mir darum das Recht, meine Meinung zu sagen, bestreiten. So wichtig es aber auch ist, daß man die Bilder selbst gesehen habe, und so sehr ich mich bei der „Venus mit dem Orgelspieler" hüten würde, die Eigenhändigkeit zu bezweifeln, wenn ich das Bild nicht zu wiederholten Malen betrachtet hätte, bei den drei anderen Bildern handelt es sich so offenkundig nicht um Tizians Hand, daß auch die Photographie sofort darüber belehrt. Es besteht auch nicht die geringste Berechtigung, die Variante der „Maitresse" (S. 51) dem Bilde im Louvre vorzuziehen und dieses, wie W. tut, herabzusetzen. Indem W. die Abbildung neben die der „Flora" stellt, führt er seine Behauptung auf das Erwünschteste selbst ad absurdum. Denn wo gibt es eine Gemeinschaft zwischen der „Flora", die wie ein Himmelslicht dem Betrachter mild und voll entgegenleuchtet, und der aufdringlichen Drastik dieser Person mit den blöden Glotzaugen und dem unschön vorquellenden Leib? Die „Maitresse" im Louvre aber mag ruhig mit der „Flora" verglichen werden. Ebensowenig ist m. E. bei der zweiten Variante, die das Mädchen nackt und im Freien zeigt, ernstlich über Tizians Autorschaft zu diskutieren. Was die „Fede" anlangt, so wird man W. allerdings darin recht geben, daß das jetzt im Dogenpalast befindliche Bild Bedenken hervorruft, aber nur in der Ausführung, nicht durch die Komposition. Dagegen begreife ich nicht, wie W. das Exemplar der Sammlung Nemes für original ausgeben kann. Wenn die Reproduktion die Licht- und Schattenwerte auch nur einigermaßen richtig wiedergibt, so handelt es sich um ein Bild aus barocker Zeit[1]).

Von den Zeichnungen, die W. abbildet, ist der Gepanzerte auf S. 97 ganz schwach; das Blatt hat nichts mit Tizian selbst zu tun. Über den Frauenkopf in den Uffizien (S. 205) habe ich mich in meinem Buch „Die frühen Gemälde des Tizian" ausführlich geäußert. Die Jahreszahl um 1540, die W. unter die Abbildung setzt, entspricht nicht dem Stil der Figur, der vielmehr auf die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts deutet. Auch die Zeichnung auf S. 203 scheint mir untizianisch.

W. hat einige von den Bildern, die ich seinerzeit Tizian glaubte absprechen zu müssen, Tizian ausdrücklich belassen, ohne jedoch seine Ansicht zu begründen. Ich habe mich bisher nicht veranlaßt gesehen, meine früheren Urteile zu widerrufen. TH. HETZER.

ERICH VON DER BERCKEN und AUGUST L. MAYER, Jacopo Tintoretto. 2 Bde. (Textband, 295 S., Tafelband, 212 Abb. auf 208 Tafeln.) R. Piper u. Co., Verlag, München 1923.

Die Kunst Tintorettos ist von den deutschen Gelehrten des neunzehnten Jahrhunderts bekanntlich nicht eben hoch geschätzt worden; erst mit der Jahrhundertwende trat ein Umschwung ein. Tintoretto wurde „entdeckt", man fing an ihn zu bewundern und, wie es oft, namentlich bei uns, die wir zum Unbedingten neigen, zu geschehen pflegt, es fehlte nicht viel, daß der eben noch mißachtete Meister von manchen für den größten Künstler aller Zeiten und Völker erklärt wurde. Auch Erich von der Bercken und August L. Mayer, die jetzt die erste groß angelegte Monographie über Tintoretto erscheinen lassen, stellen ihren Helden den Größten der Kunstgeschichte ebenbürtig an die Seite; ja, obgleich sie es nicht unverhüllt zum Ausdruck bringen, der Leser gewinnt durch die zahlreichen Vergleiche, die sehr häufig zugunsten Tintorettos ausfallen, sogar den Eindruck, daß Tintoretto nicht nur neben, sondern in vieler Hinsicht auch über die anderen gestellt wird. So sehr man sich nun auch freuen soll, daß sich uns das Verständnis für die große Bedeutung Tintorettos erschlossen hat, und so begreiflich es bei dem faszinierenden Charakter dieser Kunst ist, daß die Bewunderung, wenn sie einmal eingesetzt hat, leicht absolute Formen annimmt, es wäre der Kunstgeschichte und Tintoretto selbst ein besserer Dienst erwiesen worden, wenn die Urteile bedächtiger und differenzierter gelautet, wenn die Verfasser neben den ja wirklich eminenten Eigenschaften auch die sehr sichtbaren Grenzen dieses Künstlers mehr hervorgehoben hätten. Tintoretto wäre dann nicht ganz so hoch zu stehen gekommen, aber sein Platz wäre gesicherter gewesen; er wäre eher vor dem nun vielleicht auch ihm beschiedenen, aber unverdienten Lose bewahrt worden, von der Strömung, die ihn emporgetragen, eines Tages auch wieder hinweggerissen zu werden.

Die Bercken-Mayersche Monographie ist, wie sie jetzt vorliegt, noch nicht vollständig. Erschienen sind zwei Bände, von denen der erste eine zusammenhängende Darstellung der Kunst und des Lebens

[1]) Auch die „Venus mit dem Spiegel" der Sammlung Nemes ist, nach der Abbildung zu urteilen, beträchtlich schwächer als das Petersburger Exemplar und meiner Ansicht nach nicht eigenhändig.

Tintorettos enthält, der zweite die — recht brauchbaren — Abbildungen. Ein in Aussicht gestellter dritter Band soll „einen catalogue raisonné des gesamten œuvre" bringen und auf alle Einzelfragen näher eingehen. Es ist sehr zu wünschen, daß dieser dritte Band recht bald nachfolgt; denn es hat immer etwas Beunruhigendes, wenn man bei einer Monographie, in der ein Künstler zum erstenmal erschöpfend behandelt werden soll, nicht sofort die kritischen Grundlagen überblickt, auf denen die Resultate aufgebaut sind. Um so mehr wird man ein rasches Erscheinen des dritten Bandes wünschen, als wir auch in so wichtigen Fragen, wie dem Verhältnis Tintorettos zu Veronese, auf diesen letzten Band vertröstet werden.

Die Verfasser gliedern den Text in eine Einleitung und fünf Kapitel. Das erste bringt die Geschichte von Tintorettos Leben und Tätigkeit, erzählt nach den schon bekannten Quellen und Dokumenten, wozu sich neue Forschungen R. Berliners gesellen, ferner einen Überblick über die Würdigung Tintorettos in der Kunstliteratur; das zweite Kapitel handelt von der Stilentwicklung, das dritte von Linienkomposition und Formbehandlung, das vierte von Farbe und Licht. Das fünfte Kapitel endlich beschäftigt sich mit dem Inhalt der Gemälde und zwar, nach kurzer Einleitung, in Form eines systematischen Katalogs. Im dritten und vierten Kapitel liegt der Schwerpunkt der Darstellung. Die hier vorgetragenen formal-analytischen Untersuchungen machen vor allem das wissenschaftliche Verdienst des Buches aus, wie man denn überhaupt feststellen muß, daß die Verfasser an ihr Thema mehr von der kunstwissenschaftlich-ästhetischen als von der kunsthistorisch-biographischen Seite herangegangen sind. Was im dritten Kapitel über die Eigenart der allgemeinen Kompositionsprinzipien Tintorettos gesagt wird, über die Bewegung, das Liniensystem, die Raumbehandlung, die Formenbildung im einzelnen, ist vielfach zutreffend, was das vierte über die farbige Bildwirkung, die farbige Komposition, die Farbenwahl, die Lichtwirkung enthält, verdient viel Anerkennung; man wird die Ausführungen dieses vierten Kapitels, die auf sehr sorgfältige Studien sich gründen, mit Nutzen lesen. Nur will es mir scheinen — auf Einzelheiten, in denen ich zu abweichenden Ergebnissen gekommen bin, kann ich hier nicht eingehen —, daß die Verfasser Tintoretto zu sehr isolieren. Gewiß muß jede Betrachtung eines Künstlers, wenn sie fruchtbringend sein soll, ihn zunächst in seiner Individualität möglichst deutlich erfassen, vollständig aber wird sie erst, wenn sie auch den Zusammenhängen und Bedingtheiten die gebührende Aufmerksamkeit schenkt. Nun weisen die Verfasser allerdings, besonders im vierten Kapitel, auf den Zusammenhang Tintorettos mit der venezianischen Tradition hin, die einzelnen Ausführungen aber nehmen auf diese Erkenntnis nicht gleichmäßig und durchgehend Rücksicht. Sicherlich ist Tintorettos Kunst einzigartig, aber dies Einzigartige bedeutet — den „disegno" natürlich ausgenommen — nirgends einen wirklichen grundsätzlichen Gegensatz gegenüber der vorangehenedn venezianischen Malerei; vielmehr sind Tintorettos Gestaltungsprinzipien, und zwar nicht nur die koloristischen, ihrem Wesen nach die der venezianischen Malerei überhaupt. Es ließe sich zeigen, daß alle Elemente der Flächengestaltung Tintorettos schon bei Carpaccio und Tizian vorgebildet sind, daß Tintoretto hier nichts eigentlich Neues schafft, sondern spezifisch venezianischen Besonderheiten eine betonte, gesteigerte, höchst kunstvolle Form gibt, eine Form, die ebensosehr aus Tintorettos Genie hervorgeht, wie aus den manieristischen Neigungen seiner Epoche. Anders liegen die Dinge bei der Raumdarstellung, die ja ein Stiefkind der venezianischen Malerei gewesen ist. Aber auch da wäre es reizvoll und aussichtsreich, den Beziehungen nachzugehen, die zwischen Tintorettos und Jacopo Bellinis Raumanschauung bestehen. Die Ideen, von denen sich Tintoretto, namentlich in seiner früheren Zeit, leiten läßt, sind prinzipiell von derselben, im venezianischen Wesen begründeten Gebundenheit, wie wir sie in Jacopo Bellinis Skizzenbüchern finden. Ebenso ist der wundervolle Ausgleich, den Tintoretto schließlich zwischen Fläche und Raum vollzieht, in früherer Zeit schon einmal, von Carpaccio, in ähnlicher, wenn auch viel primitiverer Weise erreicht worden.

Das Kapitel über die Stilentwicklung würde durch straffere Gliederung und Zusammenfassung bedeutend gewonnen haben. Während die Verfasser in der Einleitung nur von zwei großen Stilperioden sprechen, empfängt man im zweiten Kapitel den Eindruck, als habe Tintoretto alle paar Jahre seinen Stil gewechselt; man sollte deutlicher merken, daß die Verschiedenheiten nur Nüancen und Schwankungen innerhalb eines vollkommen einheitlichen Prozesses sind, im Verlauf dessen die aus fremden Kunstgebieten übernommenen Formen und Gedanken mehr und mehr in dem angestammten veneziani-

schen Wesen aufgehen. Wie dieses urtümliche venezianische Wesen schließlich triumphiert, haben die Verfasser ja selbst zum Ausdruck gebracht. Unter den Künstlern, die Tintoretto beeinflußt haben — die Verfasser nennen mit Recht Carpaccio, ferner Bonifazio Veronese, Schiavone, Michelangelo, Parmigianino — habe ich außer Paolo Veronese, von dem ja im dritten Band die Rede sein soll, Rafael vermißt, dessen Name nur ganz flüchtig erwähnt wird. Schon Hadeln hat angedeutet, daß neben, ja vor Michelangelo der Stil des späten Rafael und seiner Schule auf die Venezianer gewirkt habe. Je mehr man sich mit dieser Frage beschäftigt, desto lebhafter wird man sich ihrer Bedeutung bewußt. Auch Tintoretto nun hat, wie ich bestimmt glaube, nicht nur Michelangelo, sondern auch Rafael Wichtiges zu verdanken. Ich kann hier nur einige Hinweise geben; genaue Studien würden Klarheit schaffen. Vieles z. B. von dem, was Bercken-Mayer die „grazia" Tintorettos nennen, ist eine, wenn auch sehr selbständige Weiterbildung des späten Rafaelstils. Man beachte, wie viel näher der Gottvater der „Trinität" (Turin) in der offenen Anmut seiner Geste dem Gottvater der „Jakobsleiter" (Loggien) steht, als den entsprechenden Gestalten Michelangelos. Diese „Jakobsleiter" ist auch der Prototyp des Bildes gleichen Gegenstandes, das Tintoretto in der Scuola di S. Rocco gemalt hat. Ferner ist die auf den Stufen sitzende Frau mit dem Kind („Mariä Tempelgang", S. Maria dell' Orto) in der Haltung dem Diogenes der „Schule von Athen" verwandt; die reiche Komposition dieses Freskos und die Zweiheit Plato-Aristoteles klingt, geistvoll abgewandelt, nach in Tintorettos „Wunderbarer Vermehrung der Brote und Fische" (New-York). An die derberen Effekte Giulio Romanos erinnert die Schichtung der Figuren in „Jupiter geleitet Venezia in die Lagunen". Die Figuren Jupiters und der Venezia selbst möge man abermals mit dem Plato und Aristoteles der „Schule von Athen" vergleichen, dann auch mit den Fresken der Farnesina, „Venus steigt zum Olymp empor" und „Merkur schwebt mit Psyche zum Olymp empor".

Auch die Beziehungen Tintorettos zur Antike sind vielleicht nicht so gering einzuschätzen, wie die Verfasser es tun. Und zwar scheint es fast, als habe Tintoretto auch antike Gemälde oder Nachbildungen davon gekannt. Auf jeden Fall besteht eine merkwürdige Ähnlichkeit zwischen der Susanna („Susanna und die beiden Alten", München Smlg. Nemes) und der Aphrodite („Aphrodite und Ares", abgebildet bei Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen. III, Abb. 668). Des weiteren vergleiche man auf Tintorettos Bild „Die musizierenden Frauen" (Dresden), die Cellospielerin links mit dem „Narkissos" (Pfuhl a. a. O. III, Abb. 674). Mit diesem selben „Narkissos" hat nicht nur im einzelnen, sondern auch in der Komposition Tintorettos „Diana" (Cambridge U. S. A.) Verwandtschaft. Es wäre auch zu erwägen, ob nicht das eigentümlich Gehaltene der beiden Heiligenbilder in der Antichiesetta sich aus antiken Reminiszenzen erklärt.

Auf die Fragen der Datierung und der Attribution kann ich nicht näher eingehen, da ich die Bilder nicht genügend aus eigener Anschauung kenne; auch wird man hier mit dem Urteil bis zum Erscheinen des dritten Bandes zurückhalten. Nur einige besonders lebhafte Zweifel seien vorgebracht. So scheint mir das weibliche Bildnis (S. 57) eher in den weiteren Tiziankreis zu gehören; auch bei der „Assunta" (Dijon) kann ich mich nicht von der Autorschaft Tintorettos überzeugen; das Fremdartige ist mit dem Einfluß Veroneses nicht hinreichend erklärt. Vor allem aber würde ich das Bild „Das Gebet in Gethsemane" (S. 167), nicht Tintoretto zugemutet haben. Die „Steinigung Stephani" in S. Giorgio Maggiore ist nach Hadeln (Zeichnungen des Giacomo Tintoretto, Berlin 1922, S. 37) von Tintorettos Sohn Domenico.

TH. HETZER.

A. E. BRINCKMANN, Barock-Bozzetti. Italienische Bildhauer. Italian Sculptors. Deutsch-englische Ausgabe. Frankfurt a. M. 1923. Frankfurter Verlagsanstalt A.-G.

Brinckmann, der mit energisch zupackender Hand die erste geschichtliche Übersicht der Barockplastik hinstellte, beginnt mit diesem Folioband ein Monumentalwerk zu veröffentlichen, das eine Grundlage für alle künftige Forschung über Barockplastik bilden wird. Der Verfasser hat die vortreffliche Idee gehabt, die plastischen Entwürfe, die Bozzetti der Barockmeister, in einem großen Sammelwerk nach guten Photographien in Lichtdruck zu veröffentlichen. Mit diesem Korpus der Bozzetti wird für den Barock ein Bodes italienischer Plastik entsprechendes Werk unternommen, das sich nun aber nicht

auf ein Land beschränkt, sondern sich über Italien, Deutschland und die Niederlande erstreckt und die übrigen Kulturnationen auch berühren wird.

Von dem auf mehrere Bände berechneten Werk ist jetzt der Band über italienische Bildhauer erschienen. Auf 72 Tafeln wird die Blüte, genauer noch die Knospe italienischer Barockplastik vorgeführt, worin das Wesen dieser Kunst sich am unmittelbarsten und reinsten ausdrückt. Es ist ein charakteristisches Symptom für die heutige Kunstwissenschaft, daß solche Werke, die sich mit plastischen Entwürfen wie mit malerischen Skizzen und Handzeichnungen beschäftigen, in den Vordergrund rücken: das Material wird bereitet, mit dem endlich methodische Untersuchungen über den künstlerischen Schaffensprozeß und seine Geschichte vorgenommen werden können. Brinckmann formuliert das Wesen des Bozzetto dahin, daß er einmaliger Querschnitt im Gestaltenwandel schöpferischer Vorstellungen ist, ein Querschnitt, der fast stets in einem kulminierenden Punkt künstlerischer Sinnlichkeit gemacht wird." Bei der Massenproduktion und dem Werkstattgroßbetrieb im Barock, wo der leitende Kopf nur die Richtung abgibt, müssen die Bozzetti naturgemäß an Bedeutung gewinnen. In ihnen allein schlägt sich die schöpferische Idee des Meisters nieder, dessen darin vorhandene Formvorstellungen oft von den ausführenden Schülern und Mitarbeitern nicht erfaßt oder verkannt, jedenfalls stets irgendwie abgewandelt werden. So ist es die Eigenart gerade des Barockbozzetto, daß er die künstlerische Höchstleistung in sich schließt, womit das ausgeführte Kunstwerk an Unmittelbarkeit und Intensität selten Schritt hält.

In dem vorliegenden Band über die Bozzetti der italienischen Barockplastik gilt es neue Anschauungen zu gewinnen, Ansichten von dem Stil jedes Meisters zu revidieren und dahin zu erweitern, daß die Arbeitsweise im skizzierenden Verfahren eine wesentlich andere sein kann, als in dem endgültigen, glättenden der späteren Ausführung im Großen. Die Auswahl der vorgeführten Werke ist mit Bedacht getroffen, nur die künstlerisch bedeutsamsten Bozzetti und die eigentlichen Schulbeispiele, die durch die Beziehung zu ausgeführten Werken den Gestaltungsprozeß erkennen lassen, sind aufgenommen worden, womit die Fülle der Gesichte aus drei Jahrhunderten, von Michelangelo bis zu Bernini und den Ausläufern seiner Schule glücklich repräsentiert wird. Der überquellende Reichtum des Barock wird damit ebenso charakterisiert wie seine Schöpferlust, die alle engen Bande, die auch der Renaissance noch gemeinsam mit dem Mittelalter anhaften, sprengt und immer wieder neue Formzusammenhänge findet. Die Erläuterungen zu den Tafeln suchen Bozzettostil und Bozzettotechnik jedes Meisters zu umreißen. Brinckmanns Ausführungen zur Herkules- und Kakusgruppe des Michelangelo formen sich zu einer Geschichte dieser bildnerischen Idee, die auch den Originalbozzetto Bandinellis, der als verschollen galt, beizubringen vermag. In der Einschätzung des weiblichen Torsos (Taf. 15) kann ich, allerdings nur nach der Photographie urteilend, Brinckmann nicht folgen. Das verzerrte Verhältnis von Körper und Extremitäten, das schier ausgerenkte rechte Bein, die Zusammenhangslosigkeit von Ober- und Unterkörper läßt doch gerade die „eminente Kenntnis des Organischen" vermissen, die Brinckmann ihm nachrühmt. Das angebliche Modell zum David in der casa Buonarroti hatte schon Thode als Vorstufe einer anderen Plastik gedeutet; Brinckmann läßt sie, wie mir scheint mit gutem Recht, nur als Arbeit eines Nachfolgers gelten, da der plastische Gehalt nichts als eine spiegelbildliche Wiederholung des David bringt. Die Ausführungen Brinckmanns zu den Perseusbozzetti des Cellini überzeugen nicht recht. Die kleine Bronze könnte auch nach der großen Figur entstanden sein. Die Entwürfe des Giovanni da Bologna für die Fontana Isolotta in den Giardini Boboli hat Brinckmann so geordnet, daß das allmähliche Reifen der Idee deutlich wird und auch die Bozzetti der Apenninfigur des Giovanni da Bologna geben einen aufschlußreichen Einblick in sein Schaffen. Wie überlegen ein Bozzetto gegenüber dem fertigen Monument sein kann, zeigt der Entwurf Mocchis für das Reiterdenkmal Alessandro Farneses: wie viel mehr zusammengefühlt ist die Bewegung von Roß und Reiter in der kleinen Plastik! Die Formentwicklung Berninis gliedert Brinckmann in drei Phasen, die er als intensiven Naturalismus, abgeklärt akademischen Naturalismus und Manierismus bezeichnet. Man wird Brinckmann in der Zuteilung der Caritas (Taf. 38) an Bernini zustimmen müssen, denn nicht nur der rubensartige Typ, sondern auch die tiefeingreifende Gewandbehandlung geht von ganz anderen optischen Vorstellungen aus wie bei der Madonna (Taf. 37), die Sobotka als von gleicher Hand ansah. Unter den neuen Feststellungen sind die Zuweisungen der namenlosen Liberalitas in Frankfurt an Algardi, des Grabmalentwurfs (Taf. 50) an Ercole Ferrata, der Prudentia (Taf. 57) an Antonio Raggi, der Venus und Adonisgruppe (Taf. 59) an Massimiliano Soldani

und der Statue des Kardinals Leopoldo de Medici an Gio. Batt. Foggini besonders eindrucksvolle Bereicherungen unserer Anschauung von dem Schülerkreis des Bernini. Auf die Ausstattung des Werkes ist viel Mühe verwandt worden. Die übersichtliche Anordnung von Text und Tafeln verdient hervorgehoben zu werden. GERSTENBERG.

KURT GERSTENBERG, Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom. Halle a. S. 1923. gr. 8°. 159 S. Text, 56 Tafeln Abbildungen.

Das Sondergebiet der Landschaft aus dem allgemeinen Verlauf der kunstgeschichtlichen Bewegung herauszuheben und es zum Gegenstande einer für sich abgeschlossenen Schilderung zu machen, ist ein Anreiz, der schon manchen unserer besten Köpfe beschäftigt hat. Ich brauche nur an eine Persönlichkeit wie Bayersdorfer zu erinnern, der sich in seiner Jugend lange und ernstlich mit dem Gedanken an eine Geschichte der Landschaftsmalerei getragen hat. Später haben sich andere, wohl auch in der Erkenntnis der Schwierigkeiten, die der Ausführung eines so umfassenden Planes entgegenstehen, mit enger begrenzten Ausschnitten begnügt; so haben die deutsche, die niederländische, die toskanisch-umbrische und die venezianische Landschaft nacheinander ihre Bearbeitung in lesenswerten Einzeldarstellungen gefunden. Auch ein voluminöses Buch über die „Ideale Landschaft" ist in der Zeit, als das Drucken noch eine Freude war, bei Herder in Freiburg erschienen. Den härteren Lebens- und Arbeitsbedingungen, denen wir heute unterliegen, ist die in Rede stehende Schrift abgerungen worden, wenn auch nicht ohne erneute Einschränkung des Stoffgebiets. Es ist die Begründung und Vollendung der idealen Landschaftsmalerei in Rom allein, welche darin zur Darstellung gelangt.

Einem für klassische Kunst empfänglichen Sinn konnte die so gestellte Aufgabe wohl in besonderem Maße verlockend erscheinen. Denn die römische Natur, an welche dieser Abschnitt der allgemeinen Kunstgeschichte in seinen bedeutungsvollsten Seiten anknüpft, ist schon an sich in solchem Grade, wenn das Paradoxon erlaubt ist, stilvolle Natur, daß sie wie von selbst stilbildend wirken und eine im höchsten Sinne idealistische Landschaftsmalerei in einheitlich gefestigter Eigenart aus sich hervorgehen lassen mußte.

Mannigfaltig genug sind natürlich trotzdem wie in jeder derartigen Entwicklung die Ausstrahlungen, welche von dem zugrundeliegenden Stoffe je nach Auffassungs- und Gestaltungsweise sowohl der verschiedenen an ihm beteiligten Epochen als auch der Völker, die sich in Rom zusammenfanden, ausgehen, und es konnte bei seiner Bearbeitung das Ergebnis einer an wirkungsvollen Kontrasten reichen Darstellung nicht ausbleiben. Auch besitzt der Verfasser die Gabe der Einfühlung und Gestaltung in einem mehr als gewöhnlichen Maße, und so ist ein Buch entstanden, das fesselnd ist als literarisches Erzeugnis, obwohl, wie wir sogleich hinzufügen müssen, das Ganze ein Unternehmen ist, zu dessen Durchführung bei dem heutigen Stande der Forschung ein beträchtlicher Wagemut gehörte. Denn — seien wir doch einmal ehrlich gegen uns selbst — was wissen wir denn eigentlich Zuverlässiges von dem in Rede stehenden Gegenstande, ja auch nur von jener römischen Kunstprovinz in Rom selbst, die, wie der Verfasser im Vorwort berichtet, seine Arbeit hauptsächlich in Fluß gebracht hat? Wir haben die Guidenliteratur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, wir haben die Künstlerbiographen der verschiedenen Nationen, aber was ist an Vorarbeiten nach moderner kritisch-wissenschaftlicher Methode vorhanden? Es ist, abgesehen von den neueren deutschen Werken W. Friedländers und Grautoffs, die sich aber nur mit der französischen, also zeitlich spätesten Gruppe der römischen Landschaftsmalerei beschäftigen, und von vereinzelten Studien wie beispielsweise denen von Ozzola, Orbaan, Tietze, Dvořak herzlich wenig. In Rom hat es sich Gerstenberg mit Recht nicht nehmen lassen, diesem Mangel durch eigene Prüfung der Denkmäler, soweit sie ihm zugänglich waren, abzuhelfen. Aber nun kommt ein überwältigend umfangreiches Material hinzu, das außerhalb Roms durch alle Welt zerstreut liegt. Ich beglückwünsche den Verfasser, wenn es ihm möglich gewesen ist, auch das alles durch Augenschein und nicht nur an der Hand von Photographien und Stichen kennen zu lernen, war das aber nicht der Fall, so folgt daraus mit Notwendigkeit, daß er in bedeutendem Umfang darauf angewiesen war, sich seines Gegenstandes im Wege der Divination zu bemächtigen. Und das kann zugleich von Vorteil und von Nachteil sein. Von Vorteil im Sinne einer Geschichtschreibung, wie sie ein Mann vom Schlage Voltaires als das Ziel seiner Wünsche ansah, bei der der Schreiber selbst zum darstellenden Künstler, zum „Maler" seiner

Gedanken wird, von Nachteil aber, insofern als dieses Gemälde doch eben nur so lange Anspruch auf Geltung haben wird, als kein anderer da ist, der es besser weiß.

Aber lassen wir das! Soweit es mit den gegebenen Mitteln möglich war, dürften die Grundlinien der Entwicklung, die sich Gerstenberg zu zeichnen vorgenommen hat, richtig gezogen sein, auch gegen die Einteilung des Stoffes besteht kein Einwand. Er gliedert ihn in drei Hauptabschnitte: Vorbereitung, Gestaltung, Vollendung.

In den Rahmen der „Vorbereitung" fällt die „letzte Großtat der Renaissance", welche die Landschaftsmalerei zur selbständigen Bildgattung erhebt. Venedig und Rom treten als die Kristallisationspunkte der um diese neue Aufgabe bemühten Kreise hervor: Tizian auf der einen Seite in der Richtung auf Größe der formellen, Reichtum der farbigen Schilderung, Rafaels Schule, in der allerdings Francesco Pennis Verdienste auf Kosten seines Herrn und Meisters stark überschätzt werden, in der Richtung eines bewußt verfolgten, gesetzlich gebundenen Raumstils. Von der Skizze, die der Verfasser entwirft, wird man Vollständigkeit billigerweise nicht verlangen, doch hätte ich unter den Venezianern neben Schiavone, der wenigstens flüchtig gestreift ist, gern auch den Tizianschüler Domenico Campagnola erwähnt gesehen, dessen magistrale landschaftliche Zeichnungen und Entwürfe fast noch mehr als die Werke seines Lehrers zur Propagierung des spezifisch venezianischen Darstellungstypus der Landschaft, besonders auch unter den Niederländern, beigetragen haben. Mit Recht haben dagegen auch diese letzten im Rahmen des einleitenden Kapitels ihren Platz gefunden. Das was der Norden und namentlich die belgische Mischrasse an klassizistischen Neigungen immer in sich getragen hat, ist treffend hervorgehoben. Darf ich auch hier, nur was die Verteilung der Akzente betrifft, ein Aber hinzufügen, so ist es dies, daß Mathys Cock, der uns doch als Maler eine fast mythisch zu nennende Persönlichkeit ist, wohl etwas zu stark in den Vordergrund gerückt ist neben dem eigentlichen Bahnbrecher Pieter Bruegel, der nicht nur in der realistisch-nationalen, sondern auch in der von italienischer Kunst befruchteten idealistischen Einstellung, der wahre Vater der niederländischen Landschaftsmaleri genannt werden darf. Nebenbei gesagt: der „arme Samariter" (S. 28) ist wohl nur ein lapsus linguae, ebenso wie an anderer Stelle (S. 121) der „heilige Elias" und (S. 37) der „giovanni" statt „giovane de' paesi".

Es folgt der zweite Abschnitt, die „Gestaltung", die Hannibal Carracci einleitet. Die römische Landschaft wird jetzt zum ersten Male in ihrem plastischen Formcharakter als ein in hervorragendem Maße geeigneter Gegenstand der malerischen Schilderung erkannt, und diese Erkenntnis verbindet sich mit der entscheidenden Wandlung zum reinen Klassizismus unter Annibales Führung. Seine landschaftlichen Bühnenbilder nehmen die Tradition der Hochrenaissance auf und enthalten doch auch neue Elemente der Bildgestaltung. Die vermehrte Ausdehnung in die Tiefe, das Aufschließen der Fernblicke, der berechnete Wechsel von Hell und Dunkel in den einander ablösenden Plänen erweisen sich als Zukunftswerte von der größten Bedeutung. Das Erbe der Carracci tritt Domenichino an, der uns jedoch auffallenderweise fast nur auf Grund seiner Tafelgemälde als Landschaftsmaler geschildert wird. Unwillkürlich sieht man sich zu fragen veranlaßt, weshalb seine dekorativen Wandmalereien in Rom mit Ausnahme der Supporte in der Galleria Farnese in dem Kontext des Buches mit Stillschweigen übergangen sind. Mag sein, daß, wie uns ausführlich dargetan wird, der prächtige Zyklus zur Apollosage aus Villa Aldobrandini, jetzt in Wien beim Grafen Lanckoroncki, eines der umfangreichsten uns erhaltenen Denkmale der monumentalen römischen Landschaftsmalerei, nicht von ihm, sondern von Viola ist. Jedoch die besser bezeugten Legendenbilder Domenichinos an den Chorwänden von S. Andrea della Valle und seine gewinnenden Jugendarbeiten in Grotta Ferrata enthalten soviel an landschaftlicher Darstellung, wenn auch nur in der akzessorischen Form des Hintergrundes, daß sie wohl einer Erwähnung wert gewesen wären. Auch was der Verfasser zu den acht kleineren Landschaften mit mythologischer Staffage in der Farnesegalerie denkt, die dort außer dem Fresko über der Türe dem Zampieri zugeschrieben werden, wäre uns wertvoll gewesen, zu wissen. Daß ihm augenscheinlich auch eine besonders wichtige, aber allerdings sehr schwer zugängliche Fundstelle zur Geschichte der römischen Landschaftsmalerei entgangen ist, die ein Nebenraum des Casino dell' Aurora in Villa Ludovisi enthält, ist nicht minder zu bedauern. Hier haben nach gut bezeugter Überlieferung Domenichino, Guercino, Viola und Bril im Wettbewerb miteinander in vier Lünettenbildern je eine Probe ihrer Meisterschaft abgelegt, und neben den anderen hat der Bolognese gewiß nicht am schlechtesten abgeschnitten.

Indem wir den Namen des Paul Bril ansprechen, sehen wir uns auf ein weiteres ausgedehntes Kapitel geführt, das aber nicht von den Wälschen, sondern von Niederländern und Deutschen geschrieben ist. Neben der italienischen und einer französischen, auf die wir noch zu sprechen kommen, bildet es eine von den drei Quellen, aus denen die klassische Kunst der Landschaft in Rom zusammengeflossen ist. Ferner ist von Bril ein zweiter, ihm in manchem Betracht verwandter, an schöpferischer Begabung überlegener Meister, Elsheimer, nicht zu trennen. Der Verfasser hat manches hübsche und zutreffende Wort für beide gefunden, und mit Recht, wie auch ich schon anderenorts dargetan habe, darauf hingewiesen, wie in dem letzteren die Strahlen der niederländischen, venezianischen und römischen Landschaftsmalerei gleichsam in einem Brennpunkt zusammenlaufen. Gleichwohl vermag ich der Einordnung, die der Verfasser der Entwicklung namentlich des jüngeren der beiden in den allgemeinen Fortgang ihres Kunstzweiges in Rom gegeben hat, nicht zuzustimmen. Ich habe darüber meiner eigenen Meinung schon vor Jahren in einem auf dem Internationalen kunstgeschichtlichen Kongreß des Jahres 1912 in Rom gehaltenen Vortrage (jetzt abgedruckt in den „Atti del X. Congresso internazionale di storia dell' arte in Roma" Rom 1922) und neuerdings in einer Abhandlung im ersten Bande des Städel-Jahrbuchs (1921) in einer den Umständen entsprechend allerdings nur flüchtigen Andeutung Ausdruck gegeben. Der Herr Verfasser ist nicht lange nachher mit einer anderen Meinung hervorgetreten (Seemanns Kunstchronik 58. Jahrg. S. 177ff.), die er in seinem Buch wiederholt. Ich habe mich aber weder damals noch auch jetzt von seiner abweichenden Anschauung überzeugen können.

Es handelt sich kurz gesagt um die grundlegende Frage: durch wen ist Elsheimer, der als Zögling des deutsch-niederländischen Realismus nach Rom kam, mit der idealistischen landschaftlichen Darstellungskunst der dort einheimischen Schule, deren Grundsätze er ganz offenbar sehr bald in sich aufgenommen hat, bekannt geworden? Nach Gerstenberg durch Annibale Carracci und Domenichino, nach meiner Meinung vornehmlich durch die Vermittlung des Paul Bril, die ja nicht ausschließt, daß er gelegentlich auch das eine oder andere Werk der genannten Meister unmittelbar zu sehen bekommen hat. Mancini behauptet, daß Elsheimer mit italienischen Künstlern verkehrt habe, sagt aber nicht, mit welchen. Dagegen zeigen ihn die archivalischen Quellen zweimal in Beziehung zu Bril, den er 1606 bei seiner Vermählung als Trauzeugen gebeten hat und dem er 1607 seinen Mitgliedsbeitrag zur Lukasgilde entrichtet. Sollen diese Argumente mitsprechen, so sprechen sie jedenfalls nicht zugunsten der italienischen Filiation. Aber wichtiger scheint mir das Zeugnis zu sein, das in den Werken der beiden Künstler liegt. Gerstenberg ist der Meinung, daß Brils Entwicklungsgang, den man am besten an seinen Handzeichnungen verfolgen könne, gegen die von mir aufgestellte Hypothese spreche. Der entscheidende Wandel in seiner Auffassung der Landschaft, der ihn den Übergang von der naiv erzählenden Schilderung der Sichtbarkeit zum planmäßig geordneten Bildorganismus der Römer finden läßt, habe sich erst im Verlauf des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts und zwar gegen dessen Ende vollzogen, er könne daher den um 1600 zugewanderten Neuling nicht schon von allem Anfang an in die Schule genommen haben. Ich weiß nicht, auf Grund welcher Zeichnungen sich der Verfasser seine Ansicht von Brils Werdegang gebildet hat. Sollten ihm aber die von Anton Mayer in seinem Buche über diesen Künstler veröffentlichten Abbildungen dazu gedient haben, so kann ich nur auf das dringendste vor diesen Belegstücken warnen. Von allem was dort an Zeichnungen unter Brils Namen wiedergegeben ist, ist kaum die Hälfte von ihm, der Rest ist Kopie oder Nachahmung. Ich kenne überhaupt von Brilschen Zeichnungen, obwohl ich mich mit diesem Gegenstande nicht erst seit gestern beschäftige, nur ganz wenige Blätter, für die ich die Hand ins Feuer legen möchte, und noch weniger datierte. Und auch die gleichfalls nicht allzu zahlreichen Staffeleigemälde, deren Entstehungszeit festliegt, bringen uns in diesem Punkt nicht weit. Der gewisseste Weg, um über die Entstehung von Paul Brils künstlerischen Eigenschaften ins klare zu gelangen, ist immer noch in den zumeist gut bezeugten und auch datierbaren dekorativen Wandmalereien seiner Hand in Rom gegeben, von denen freilich bei Mayer wie bei Gerstenberg nur eine Auswahl, keineswegs alles, und noch weniger alles vom Besten, Erwähnung findet.

Weiter verhält es sich aber mit diesen Malereien so, daß sie überhaupt keine kontinuierliche Linie der Entwicklung darstellen. Inmitten einer scheinbar fortschreitenden Bewegung treten auffallende Rücksprünge ein, ebenso wie bestimmte Züge, die man geneigt sein könnte, als Kennzeichen späterer Entwicklungsstufen anzusehen, überraschend früh auftreten. Das Operieren mit der der normalen



Blickbewegung des Auges entsprechenden niederen Horizontlage, die Überwindung der unruhigen und unübersichtlichen, aus ungezählten kleinen Dingen zusammengesetzten nordischen Kompositionsweise, diese charakteristischen Merkmale der reifen römischen Stilform Brils kann man in ihren Anfängen schon in den unter Sixtus V. entstandenen Lünettenbildern in der Sakristei des Kapellenanbaues von S. Maria Maggiore erkennen. Mit ihrem ungefähren Vollendungsdatum 1590 fällt zeitlich auch eine seltene Originalradierung des Künstlers zusammen (Kupferstichkabinett Amsterdam), die gleichfalls schon ein durchaus klassisches Gepräge zeigt. Dann folgt die vorübergehende Annäherung an Muzianos hochromantische Wildnisse und Wüsteneien in den Fresken von S. Cecilia — vielleicht haben hier übrigens auch Reminiszenzen an Goltzius und Martin de Vos, von denen ähnliche landschaftliche Erfindungen vorhanden sind, mitgewirkt. Dies geschieht unter dem Pontifikat Clemens VIII., der selbst den Künstler zur Ausschmückung des von ihm weitergeführten päpstlichen Wohnbaues im Vatikan in Anspruch nimmt. Was Bril an diesem Ort für ihn gearbeitet hat, das große Wandbild in der Sala Clementina und die Ansichten der Klöster in der benachbarten Sala del Concistoro fällt wieder stark in die altertümliche und gehäufte Methode der Raumfüllung zurück; frei im neuen Zeitgeschmack sind dagegen von demselben Bril die landschaftlichen Hintergründe in den Wandgemälden historischen Inhalts geschaffen, die Clemens zu ungefähr derselben Zeit, bald nach der Jahrhundertwende im neuerbauten Querhause der Lateransbasilika unter der Leitung des Cavaliere d'Arpino ausführen ließ. Im Jahre 1605 sukzediert Paul V., der den Ausbau der päpstlichen Wohngemächer, der sogenannten „Anticamere" fortsetzt, und damit im Zusammenhang entsteht eine Reihe von landschaftlichen Zyklen, unter denen sich mit das Schönste befindet, was uns von Bril erhalten ist. Ich wurde ihrer vor Jahren in vier an die Sala Clementina anschließenden Zimmern ansichtig, finde sie aber nirgends in der einschlägigen Literatur erwähnt, auch nicht bei Mayer und Gerstenberg; nur Chattard, der seine Nuova descrizione del Vaticano im 18. Jahrhundert schrieb, scheint von ihnen gewußt zu haben. Hier in einer Folge von Konzeptionen, die aller Wahrscheinlichkeit nach in den Anfang des Pontifikates von Paul V. fallen, bewegt sich Bril mit einer solchen Sicherheit im neuen Fahrwasser, daß es unmöglich ist, anzunehmen, er habe damals erst, wie Gerstenberg will, begonnen, sich mit den Anfangsgründen des klassischen Stils zu befassen.

Von dieser Seite also besteht kein Einwand gegen die von mir vor Jahren vertretene Auffassung, daß Bril sehr wohl geeignet sein konnte, auch Elsheimer in das italienische Verfahren einzuleiten. Heute kann ich noch ein weiteres Moment hinzufügen, das mir selbst damals noch nicht in seinem vollen Umfang bekannt war. Es läßt sich aus den Zeichnungen des Frankfurters nachweisen, daß er auch als Figurenmaler, und zwar von allem Anbeginn seiner römischen Laufbahn an, unter dem Einfluß der niederländischen Romanisten, in diesem Falle des Goltzius, de Gheyn und Spranger weit mehr als unter dem der italienischen Schule gestanden hat — von Caravaggio natürlich abgesehen. Ich habe dafür im Text zu meiner Veröffentlichung des in Frankfurt aufbewahrten Elsheimerschen Zeichnungenbandes, der eben jetzt erschienen ist, den ausführlichen Nachweis erbracht. Es wäre unter diesen Umständen geradezu verwunderlich, wenn Elsheimer sich nicht auch in der Landschaft in erster Linie bei seinen niederländischen Freunden Rates erholt hätte. Wenn aber Gerstenberg, um die Abhängigkeit des Künstlers von der italienischen Schule darzutun, zwischen seinen und Domenichinos Tafelbildern verwandte koloristische Züge entdecken will, so kann ich demgegenüber nur aufs neue betonen, daß sein Kolorit, ehe es sich zu selbständiger Eigenart entfaltet hat, weit engere Zusammenhänge mit Venedig aufzuweisen hat.

Vor allem aber, und das ist wohl das Entscheidende, man vergegenwärtige sich ohne Voreingenommenheit Elsheimers reife römische Landschaften auf der einen, die des Italieners auf der anderen Seite: man wird bei voller Anerkennung des für beide feststehenden klassischen Prinzips doch ganz erhebliche Unterschiede in dessen Anwendung finden. Gleich den Caracci und allen ihren Nachfolgern läßt sich auch Dominichino an einer auf das äußerste beschränkten Zahl von Einzelgegenständen an Bäumen, Felsen, Architekturen, Wolken und Wasserläufen genügen. Bei Elsheimer — man denke an solche für ihn typische Kompositionen wie die Nymphen von Nysa, die Töchter der Aglaura, den barmherzigen Samariter — herrscht eine ganz andere Ökonomie des Stoffes. Er ist so reich, so voll von innerer Anschauung, daß er um sehr viel mehr an gegenständlichem Detail in seine Erfindungen auszugießen hat, dementsprechend aber auch die Dinge viel näher aneinanderrückt, es springt geradezu in die Augen,

wie er gegenüber den lichten Weiten, welche die Römer bevorzugen, nie das heimelig enge Insichbeschlossensein des deutschen Phantasiebereichs verleugnet, dasselbe, in dem er sich auch mit Bril und dessen Landsleuten die Hand reicht. Ich sehe nicht ein, weshalb wir diesen als Mittelsmann ausschalten und statt dessen eine vorwiegende Beeinflussung durch die Italiener annehmen sollen, die doch niemals zu einer wirklichen Verschmelzung der einander fremden Volkscharaktere führen konnte.

Aber ich fürchte, daß ich mich schon zu lange bei dieser Einzelfrage aufgehalten habe, die ich, nachdem sie einmal vom Autor selbst zur Verhandlung gestellt war, doch nicht mit Stillschweigen übergehen durfte. Um so kürzer kann ich mich über den Rest des Buches fassen, der seinem Urheber, dank den gediegenen Vorarbeiten, die ich schon genannt habe, im voraus einen festeren Boden unter die Füße gab. Das Verdienst, den Stil der „Vollendung" geschaffen zu haben, teilt der Verfasser unter die drei führenden Meister des fortgeschrittenen 17. Jahrhunderts, Claude Lorrain, Nikolas und Gaspar Poussin. Ihre Charakteristik wird man — vielleicht mit Vorbehalten im einzelnen — im ganzen zutreffend finden. Ich will damit den Leser dieser Zeilen nicht weiter aufhalten.

Mehr liegt mir am Schlusse noch ein anderes Problem am Herzen, eine Sache von grundlegender Bedeutung, die sich mir beim Studium des Buches in methodischer Hinsicht aufgedrängt hat. Es ist eine weitverbreitete Gewohnheit der Schulen, in der Beurteilung von Werken der Malerei von der Darstellung des Raumes auszugehen und selbstverständlich liegt hier ein Kriterium erster Ordnung vor, das niemand ungestraft übersehen kann. Aber man begegnet ebenso oft auch einer Überschätzung dieses Momentes in der Weise, daß von nichts mehr die Rede ist als von Raum und räumlichen Dispositionen, und daß nach glücklich vollbrachter Analyse nichts übrig bleibt als ein Gerüst von inhaltlosen Richtungs- oder Bewegungstendenzen, die den „Raumbau" herstellen: der Bau selber ist den Augen des Betrachters entschwunden. Das kann besonders bedenklich werden, wenn für den Gesamteindruck einer künstlerischen Leistung ganz andere Dinge entscheidend sind, als gerade dieses. Ich kann mir die Einschränkung auf ein bewußt verfolgtes Raumprinzip gefallen lassen, wenn mir eine Landschaft von Poussin oder von Domenichino anschaulich gemacht werden soll, obwohl auch da schon das allein nicht völlig ausreicht. Für einen Künstler von deutscher Abstammung wie Paul Bril, der mit einem durch keine verstandesmäßige Reflexion bedingten Blick in die Welt sieht, hat dieselbe Grundanschauung nicht dieselbe Bedeutung. Die Unmittelbarkeit des Naturgefühls spricht hier in ganz anderer Wärme mit als bei jenen Meistern, noch mehr bei Elsheimer, und weiter sind für diesen wie für seine geistigen Erben Claude Lorrain der Kalkül des Lichtes und der Farbe von so hohem Wert, daß ohne Frage auf diesen beiden Mitteln, nicht auf den Raumgedanken, eine jegliche Synthese, die ihnen beiden gerecht werden will, aufbauen muß. Was habe ich von dem einen ohne die Reize seines Helldunkels, von dem andern ohne den Glanz der Sonne, in dem sich seine Kunst ihren eigentlichsten Schönheitswert verleiht? In Gerstenbergs Darlegungen sind diese und andere für die Einzelphysiognomien der Meister ausschlaggebende Züge, wenn sie auch nicht geradezu ignoriert sind, doch innerhalb des gleichmäßig über sie ausgespannten Systems der Raumanalyse für mein Gefühl zu kurz gekommen.

Mit dem Gesagten möchte ich nicht in die Rolle des Kritikers, wie er nicht sein soll, verfallen, der nur zu kritisieren und nicht auch anzuerkennen weiß. Was ich an dem besprochenen Buche schätze, habe ich schon gesagt. Ich halte es auch aus dem weiteren Grunde für nützlich, weil es gerade durch den Versuch einer systematischen Übersicht des von ihm behandelten Gebiets dazu beiträgt, die Lücken sichtbar werden zu lassen, die zu unserer Kenntnis des geschichtlichen Tatsachenbestandes noch vorhanden sind. Es sind ihrer, wie ich an dem Beispiele des Paul Bril gezeigt zu haben glaube, nicht wenige, und ihre Zahl wächst, sobald wir von dem Gipfel der Koryphäen, auf dem sich der Verfasser vorzugsweise bewegt, in die Region der kleineren Meister zweiten und dritten Ranges hinabsteigen, den nie fehlenden Kreis von Satelliten, der die großen Gestirne umgibt, ihr Bild erhöhend, manchmal aber auch verschleiernd. Die Beschäftigung mit diesen di minorum gentium ist nicht immer so unterhaltend, wie die mit den anderen, und doch lernen wir auch die letzteren niemals vollständig kennen, wenn wir uns nicht entschließen, auch jene Menge der minderen Talente mit hinzunehmen. Unter diesem Gesichtspunkt will uns die hier vorliegende Arbeit beinahe wie das abschließende Kapitel eines Buches erscheinen, das noch nicht geschrieben ist. Wir sind dafür dankbar, aber wir wollen uns nicht verschweigen, daß jetzt vor allem eine erschöpfende historisch-kritische Einzelarbeit nottut. Jetzt heißt es „Steine

tragen aufs Baugerüst". Und wenn wir genug getragen haben, dann wollen wir auch wieder einmal nach dem Manne fragen, der uns zu allem, was wir jetzt wissen und was wir bis dahin noch wissen werden, aufs neue das Schlußkapitel schreibt! WEIZSÄCKER.

NEUERE LITERATUR ZUM DEUTSCHEN BAROCK UND ROKOKO.

Mit der neu erwachten Liebe zum Barock hat auch die wissenschaftliche Erforschung der Barockkunst in den letzten Jahrzehnten einen großen Aufschwung genommen. In der früheren Kunstgeschichtsschreibung bestand hier der Gegensatz einer allgemein kulturgeschichtlichen Methode zu der neueren Kunsthistorie, die eine autonome Entwicklung der künstlerischen Gestaltung zu erkennen und darzustellen bestrebt ist. In jüngster Zeit aber scheint sich in der letzteren wiederum, und zwar gerade auf dem Forschungsgebiet des Barock sehr deutlich, ein neuer Gegensatz der Anschauungsweisen zu zeigen. Auf der einen Seite sucht eine rein genetische Betrachtung auch in den großen Strömungen der Geschichte die Mannigfaltigkeit des Geschehens aufzuzeigen, gleichsam in den Gelenken die Gliederung, aus den Verästelungen des Gezweigs, aus dem Zusammenfließen der Ströme die Ursachen und die Wirkungen lebendiger Entwicklung darzustellen. Demgegenüber steht eine systematische Betrachtungsweise, die darauf auszugehen scheint, die vorhandenen Stilbegriffe in ihre Komponenten zu zerlegen, durch verfeinerte Beobachtung sie weiter in Unterbegriffe zu differenzieren oder endlich das Zerspaltene zu neuen Oberbegriffen zusammenzufassen: dies alles am und aus dem historischen Substrat und doch eigentlich mit einer Zielsetzung über das Geschichtliche hinaus. Diese letzte Richtung nimmt offenbar von Wölfflin ihren Ausgang, mehrere seiner jüngeren Schüler haben sich insbesondere die Kunst des späten und des nordischen Barock als Gegenstand ihrer Untersuchung erwählt.

In seinem Buche „Spätbarock" (Hugo Bruckmann, München 1922) sucht Hans Rose einen neuen Stilbegriff zu schaffen und zu begründen. Dem Früh- und Hochbarock setzt er den Spätbarock gegenüber, der die Zeitspanne von 1660—1760 umfaßt. Da in dieser Periode, wie Rose meint, die entscheidenden kunsthistorischen Probleme im Rahmen der Profankunst gelöst werden, läßt er die kirchlichen Denkmäler ganz aus dem Spiel. Endlich ist ihm der Spätbarock ein grundlegend französischer Stil, der Ausdruck des absolutistischen Zeitalters, der von Frankreich aus eine Art Weltgeltung erlangt habe. Im wesentlichen enthält also Roses Buch eine Untersuchung der so begrenzten Schloß-, Haus-, Dekorations- und Gartenkunst, wobei die spätbarocke Einheitskonzeption von der Lagegestaltung über die Gebäudeform zur Raumbildung und bis in die Dekoration verfolgt und in ihren Phasen und Beispielen nachgewiesen wird. Die begriffliche Grundlegung dieser Betrachtung geht von einer dreifachen Problemstellung aus: dem Formproblem, als dessen spätbarocke Lösung die Bildung eines grundsätzlich dekorativen Stils erscheint, dem Bewegungsproblem, wo das transitorische Moment, das ruhelos vom einen ins andere Leitende, dem Wertproblem, wo ein nivellierender Ausgleich der Werte im Widerspruch zu allem Individualistischen als das Kennzeichen des Stils aufgezeigt wird. In der Einzeldarstellung wird in der Regel zuerst Voraussetzung und Entstehung des spätbarocken Typus, sodann seine Ausgestaltung und Differenzierung, endlich die am Schluß der Epoche eintretende Rückbildung zu älteren, einfacheren, vereinzelnden Gebilden nachgewiesen. Am Ende des Buchs wird versucht, aus dem Wechsel individualistischer und kollektivistischer Anschauungen die historische Periodik der oben genannten Probleme zu erklären.

Die Leistung dieses Buchs, das zeitlich wie gegenständlich ja nur einen Teil der Barockkunst herausgreift, kann nicht in einem allgemeingültigen Ergebnis — dazu sind der Postulate von vornherein zu viele — sondern nur in der methodischen Art und in dem kritischen Geschick liegen, mit der eine grundsätzliche Fragestellung auf ihren Gegenstand angewendet ist. Und in der Tat ist hier für die Geschichte wie für die Systematik des Stils ein wertvoller und anregender Beitrag erbracht worden. Bei allem Geist freilich, bei aller Beweglichkeit einer knappen, sachlichen, nervösen Diktion scheint mir die synthetische Kraft geringer als die einer zerlegenden Systematik und für die darstellende Gestaltung eines großen historischen Stoffs das einzelne wirkliche Entstehen und Geschehen zum Ausgang förderlicher als der noch so klug konstruierte Begriff.

Dem zeitlichen Thema nach fast als eine Fortsetzung erscheint Siegfried Giedions Spätbarocker und romantischer Klassizismus (F. Bruckmann A.-G. München 1922). Auch Giedion

betrachtet fast ausschließlich den Profan- und speziell den Schloßbau und er beschränkt sich auf die Entwicklung innerhalb Deutschlands. Das Jahr, das für Rose das Ende des Spätbarock bezeichnete, bedeutet ihm den Beginn des spätbarocken Klassizismus, jenes Stils, der von Frankreich ausgehend als Zopf, als Louis XVI. den Ausklang der alten, den Übergang zu einer neuen Form- und Gestaltungsweise bildet. Der neue Stil selber aber heißt ihm nicht Klassizismus, sondern Romantik — Klassizismus sei kein Stil, sondern eine Färbung! — und den grundsätzlichen Gegensatz der beiden Anschauungen, der barocken und der romantischen eben in diesem Übergang herauszuarbeiten und klarzustellen, ist ihm die Aufgabe seiner Untersuchung. Als zeitliche Grenze ihrer Herrschaft wäre etwa die Mitte der neunziger Jahre des Jahrhunderts anzusehen. Das Thema dieser Wandlung und dieses großen Gegensatzes wird in der Lösung der architektonischen Aufgaben bis ins einzelne eingehend verfolgt und durchgeführt, und ich betrachte es als ein großes Verdienst dieses Buchs, daß es hier zum ersten Male klar und scharf herausgearbeitet wurde. Der Begriff der romantischen im Gegensatz zur barocken Anschauung scheint mir außerordentlich wertvoll und fruchtbar. Die passive, reflektierende Romantik wird der Stil der linearen und plastischen Vereinzelung und Gegenständlichkeit gegenüber dem großen räumlichen Zusammenfassen und dem aus der Einheit des Ganzen Gestalten des Barock. Das Schaffen der Weinbrenner, Klenze, Gilly, Schinkel erscheint fast zum erstenmal als epochemachend und eng verflochten in der großen Wandlung der Formen- und Geistesgeschichte, und es fällt von der Baukunst aus ein scharfes Licht auf die verwandten Erscheinungen der anderen Künste wie auf die kommende Gestaltungsweise des ganzen 19. Jahrhunderts.

Dienen die beiden vorigen Werke in erster Linie der Klärung von Stilbegriffen, so ist mehr die Geschichte einer großen Epoche deutscher Baukunst der Gegenstand eines dritten nahe verwandten und sie ergänzenden Buchs: ich meine Max Hauttmanns Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780 (Verlag für praktische Kunstwissenschaft, München 1921). In dieser groß angelegten und wahrhaft bedeutenden Darstellung sind die Ergebnisse einer weit ausgedehnten Erforschung süddeutscher Barockkunst verarbeitet zu einem Gesamtbild von schöner Fülle und systematischer Klarheit. Hauttmann unterscheidet eine Frühstufe des Stils von 1580—1650, die Hochstufe von 1650—1720 und die Spätstufe von 1720—1780. Jede dieser Stufen zerfällt ihm wieder in drei analog ablaufende Phasen. Er stellt in dem Kapitel über die Bauzier eine merkwürdig parallele Stufenentwicklung in dem spezifisch verdeutschten Ornamentstich der Renaissance zwischen 1490 und 1670 fest. Mag dies konstruiert erscheinen, so ist die große Stufenfolge zweifellos richtig und macht die Betrachtung der gesamten Bauentfaltung außerordentlich einleuchtend und klar. Dem kühnen und großen Anlauf der Frühzeit folgt die Erschlaffung des dreißigjährigen Kriegs, es folgt die Rezeption und Verarbeitung des italienischen Hochbarock zu heimischen Bau- und Raumtypen, aber erst in der Spätstufe entwickelt sich die eigentümlich süddeutsche Schöpferkraft zu Werken der reichsten blühendsten Phantasie und allumfassender Meisterschaft. Johann Michael Fischer, Dominikus Zimmermann, Balthasar Neumann sind die repräsentativen Meister. Nach der Erörterung der Raumformen, die im Mittelpunkt der Darstellung steht, folgt, aus ihr erst recht begründet und faßlich, die Entwicklung der Mantelformen des Stils und am Ende ein vorzügliches Kapitel über die Entfaltung des Ausdrucks in diesem Raumstil, der gleichfalls in drei Stufen bis zur vollkommensten Versinnlichung des Transzendenten und Überwirklichen im Bauwerk führt. Die vergleichenden Tabellen des Buchs, eine sonst in kunstgeschichtlichen Büchern noch nicht übliche Neuerung, mögen da, wo es sich um unmeßbare Dinge wie Gesinnung und Ausdruck handelt, ein wenig schematisch erscheinen, im ganzen sind sie aber außerordentlich übersichtlich und instruktiv. Die Risse im gut gedruckten Text sind trefflich klar und die Tafeln geben ganz ausgezeichnete Aufnahmen.

Wie hier eine ganze Epoche, so ist in dem zweibändigen Werk über die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg von Richard Sedlmaier und Rudolf Pfister (München bei Georg Müller 1923) ein einzelnes Hauptwerk der Epoche zum Gegenstand einer erschöpfenden Untersuchung und glänzenden Darstellung gemacht. Ein Kunsthistoriker und ein Architekt, beide von gleicher Liebe zu dieser Zeit und zu diesem Bauwerk beseelt, haben in mühsamer Arbeit hier eine schlechthin mustergültige Monographie geschaffen. Sie zerfällt in einen Textband und einen Tafelband. Der letztere enthält nicht bloß auf 219 großen Tafeln Aufnahmen des ganzen Bauwerks bis in alle Einzelheiten der

dekorativen Ausgestaltung und der zugehörigen Gärten, die von einer schlechthin vollendeten Schönheit der Photographie und der Wiedergabe sind, er begleitet jede Abbildung mit einem knappen und wertvollen Kommentar und mit einer Planskizze, aus der der Standpunkt der Aufnahme und der Raumausschnitt, den sie umfaßt, mit einem Blick zu ersehen ist. Während so das heute noch Erhaltene festgehalten und ausgebreitet wird, bringt der Textband die ebenfalls noch reich illustrierte Baugeschichte der Residenz, auch hier eine klar und schön geschriebene Darstellung mit einem Schatz genauester Anmerkungen und Nachweise ergänzend. Die wechselvolle Geschichte des herrlichen Bauwerks, mit der die feinsinnigsten süddeutschen Bauherren und fast alle großen Baumeister dieser Zeit von Wien bis Paris eng verknüpft worden sind, ist durch manche Kontroversen schon längere Zeit umstritten gewesen, die gründliche Quellenforschung der Verfasser, die alle irgendwie erreichbaren Pläne und Entwürfe heranzieht und das Vorhandene aus dem Geplanten, die Pläne aus der Ausführung erläutert, dürfte zu einer, wie mir scheint, ziemlich unanfechtbaren und endgültigen Klärung geführt haben. Es entsteht so an der Geschichte dieses einzigartigen, noch großenteils unberührten Baues zugleich das hochinteressante Bild einer typischen Bauentwicklung des 18. Jahrhunderts. Es wird klar, wie aus einem mannigfachen konkurrierenden Zusammenwirken der führenden Baumeister in allmählichem und vielumstrittenem Werden die Plangestaltung heranreift und wie groß der Anteil des kunstverständigen und manchmal selber genialen Bauherrn ist, der überall die letzte Entscheidung trifft. Interessant ist auch, wie die Persönlichkeit Neumanns, der zunächst nur eine Art Bauleiter ist, dann zwischen den auswärtigen Meistern eine lavierende und vermittelnde Stellung einnimmt, allmählich doch zu wachsender Selbständigkeit und zu eigenem Einfluß auf das werdende Bauwerk heranreift, wie er mit und an diesem Bau vom Ingenieur allmählich zum wählenden und gestaltenden Künstler wird — wobei allerdings gerade in der Residenz das Schöpferische eigener Gestaltung, mehr als man bisher ahnte, in den Hintergrund tritt. Ebenso interessant ist das, was die Verfasser über die einstige Farbigkeit des Äußeren feststellen und endlich die Geschichte der inneren Ausstattung, die von den zwanziger bis in die siebziger Jahre des Jahrhunderts, ja bis ins Empire, in deutlich sich absetzenden Phasen und in phantastischem Reichtum von Erfindung und technischer Vollendung die Entwicklung aller dekorativen Künste des deutschen Rokoko in Räumen und Raumfolgen, in Möbeln und Ornamenten, in Schmiedewerk, in Skulptur und Malerei sich entfaltend zeigt. Der Wert und die fruchtbare Wirkung einer so umfassenden und sachlichen Arbeit wie der vorliegenden, muß notwendig wie ihr Objekt selber nach allen Seiten gehen und ist ganz unberechenbar. Sie wiegt jedenfalls einige kunsthistorische Theorien auf.

Von einer anderen Seite wird man der Persönlichkeit und dem Schaffen eines der großen Baumeister des deutschen Rokoko, und zwar eben dem Mitschöpfer des Würzburger Schlosses sehr nahe gebracht durch Karl Lohmeyers Veröffentlichung der Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn (Gebrüder Hofer, Saarbrücken 1921). Diese Briefe des Architekten an seinen Bauherrn und Fürsten reichen von 1729 bis 1746. Zusammen mit den im Anhang mitgeteilten Dokumenten aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz (von 1719—1725) und Lohmeyers früherer Publikation der Briefe Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723 (Düsseldorf 1911) bilden sie die wesentliche Quelle für die Baugeschichte des Schlosses wie für die gesamte Tätigkeit Neumanns in Diensten der Schönbornschen Familie. Es sind durchaus praktische Briefe: Berichte des Bauführers über die Fortschritte und weiteren Erfordernisse der begonnenen Bauten, sie enthalten kaum je länger entwickelte eigene Gedanken oder gar ausgebreitete ästhetische Anschauungen und Begründungen, und sie zeigen Neumann zunächst nur als den unermüdlich tätigen, unendlich tüchtigen und vielseitigen Leiter eines höchst ausgedehnten Bauwesens. Man merkt jedoch bald, daß er doch mehr ist, als der getreue Ausführende für die Pläne und Risse des Herrn von Hildebrand, der seinem Fürsten oberste Autorität in Bausachen war, daß er Einwendungen und Änderungen oft, aber immer von der gegebenen praktischen Situation aus, vorbringt und durchsetzt, und daß er schließlich der Mann ist, durch dessen Hände alle Fäden einer unendlich schöpferischen Tätigkeit laufen. Wenn das Bauwerk des Barock von der Seite der Schaffenden aus nicht als ein individuelles, sondern ein kollektives Kunstwerk erscheint, so ist eine Person wie Neumann etwas wie der Dirigent eines Orchesters, dessen Stimmen und Instrumente er zur höchsten Einheit leitet und zusammenfügt. So tritt Neumann uns in diesen Briefen unter dem Äußeren des reinen Praktikers und Hofmannes schließlich als ein unendlich erfahrener und welt-

kluger, ja als ein durchaus überlegener Geist und als ein fester, männlicher Charakter entgegen, dessen Künstlerschaft weniger in Worten und Ideen zu liegen scheint, als darin, daß er wählend, aufnehmend, abwägend zuletzt mit untrüglichem Instinkt immer das Rechte und Schickliche zu treffen weiß.

Immer deutlicher wird uns dies 18. Jahrhundert zu einer reifsten Blütezeit unserer deutschen und insbesondere süddeutschen Kunst. Neben den fränkischen Bereich tritt der bayerische: er findet in Adolf Feulners Prachtwerk: Bayerisches Rokoko (Kurt Wolff, München 1923) seine erste ausgereifte und umfassende Darstellung, in etwa 200 Tafeln von technisch und künstlerisch gleicher Vollendung eine wahrhaft herrliche Verbildlichung, die das sinnlich-übersinnlich Berauschende des Stils dem Betrachter unmittelbar mitteilt. Feulner ist unbestritten der beste Kenner dieses Gebiets, er teilt, aus dem Vollen schöpfend, sein reiches Wissen, die Frucht zahlreicher Vorarbeiten, in klarer Disposition und mit schönem Gedankenreichtum in einem großen, reich strömenden und in sich geschlossenem Gesamtbilde mit. In dem bayerischen Zentrum München läßt er zuerst die Baukunst von Barelli zu Asam, von der üppigen Strenge italienischer Form zu deutscher Auflösung und Transzendenz sich entfalten. In der höfischen Kunst der Effner und Cuvilliès schlägt eine Welle französischer Geistigkeit verfeinernd, doch selber wieder zu nordischer Phantastik übersteigert herein. In der Kirchenbaukunst Johann Michael Fischers endlich breitet der neue bayerische Stil, in gediegenem Wachstum zu immer höheren Formen sich vollendend, weit über das Land sich aus und findet in Dominikus Zimmermanns ländlichem Werk seine letzte märchenhaft versponnene Verwirklichung. Der architektonischen Entwicklung schließt Feulner eine eingehende Übersicht der bayerischen Malerei, insbesondere der Freskenkunst des Rokoko an, die von dem Biographischen zu einer sehr eingehenden und wertvollen Analyse der geistigen und formalen Bedeutung sich erhebt. Hier schließt eine kurze Entwicklungsgeschichte der Bildhauerei nach ihren Hauptmeistern sich an, und endlich mündet der Text in eine Zusammenfassung der wesentlichen Merkmale, die Feulner als die typisch bayerischen in dieser großen und einheitlichen Kunstschöpfung erkennt. Ist so der Wissenschaft ein wertvoll zusammenfassender Überblick geboten, so wird der Kunstfreund erst recht erstaunen über die ungeahnte Fülle und Vollendung dieser überströmenden Gestaltung. Es regt sich der Wunsch, es möchte bald auch den Nachbargebieten, dem österreichischen, fränkischen, schwäbischen Barock und Rokoko eine ähnlich klärende Durcharbeitung, Darstellung und Repräsentation beschieden sein. Es wird dann erst die Frage des Stammescharakters, aber auch alle Fragen wechselseitiger Anregung und Einwirkung klarer zu beantworten sein, die hier noch zuweilen z. B. in dem Verhältnis zu der älteren und gleichzeitigen reichen Augsburger Malerei etwas parteiisch zugunsten des Bayerischen betrachtet erscheinen. Augsburg, Eichstätt, Kempten sind aber im 18. Jahrhundert nicht bayerisch, und ihr Volkstum ist es heute noch nicht. Gewiß gehen die Fäden hin und her, aber die schwäbischen Zentren stehen München nicht bloß als Empfangende gegenüber.

So reich und wertvoll die hier besprochene Literatur der letzten Jahre über die Baukunst des 18. Jahrhunderts ist, so spärlich sind leider noch eindringende Einzelarbeiten über die deutsche Plastik und Malerei dieser Zeit. Wer die Eingliederung beider Künste in den Kirchenraum des Barock, wer die Lösung einer zentralen Aufgabe der religiösen Kunst, bei der Baukunst, Skulptur und Malerei zu einer Art Gesamtkunstwerk sich zusammenfügen, zugleich in ihrer historischen Entwicklung verfolgen will, für den enthält Richard Hoffmanns Tafelwerk: Bayerische Altarbaukunst neben einer knappen Einleitung die Fülle des wertvollsten bildlichen Materials. Es ist darin der Altarbau des bayerischen Gebiets vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart in allen seinen Formen und Möglichkeiten ausgebreitet, und die barocke Schöpfung nimmt dabei neben der Gotik naturgemäß den breitesten Raum und den höchsten Rang ein. Ein Anfang wurde zu gesonderter Darstellung der Plastik in Wien gemacht mit E. Tietze-Conrats Österreichischer Barockplastik (Anton Schroll u. Co., Wien 1920), wo Text und Abbildungen eine gute Übersicht über die allgemeine Stilentwicklung wie über die Hauptmeister und ihre Werke geben, allerdings mehr Ausschnitte als eine umfassende und abschließende Darstellung. Wie manche Lücken klaffen hier noch und wie viele Fragen harren einer weiteren Lösung! In ähnlicher Ausstattung und etwa gleichem Umfang gibt Adolf Feulners Münchener Barockskulptur (Riehn und Reusch, München 1922) einen ersten und sehr wertvollen Überblick über das gleichzeitige Schaffen der bayerischen Meister. Eine knappe Einleitung zeichnet den Umkreis, die geistige und die formale Bedeutung dieser Plastik, während die Anmerkungen zu den sehr gut gewählten Tafeln in kürzester



Fassung eine Fülle der wertvollsten, zum guten Teil bisher unbekannten Daten zu ihrer Erforschung zusammentragen. Über die bayerischen Hauptmeister erschienen inzwischen auch zwei Monographien: J. B. Straub und seine Stellung in Landschaft und Zeit behandelt ein gut illustriertes Buch von C. Giedion-Welcker (O. C. Recht-Verlag, München 1922). Der Schwabe Straub ist der eigentliche Begründer der bayerischen Rokokoplastik gewesen, die Herkunft seines Stils ist in Wien zu suchen, wo er in der Werkstatt des Donnerschülers Christoph Mader die wohl entscheidenden Lehrjahre verbrachte, allerdings in der Zeit um 1730, wo in Wien selbst Donners reifer und neuer Stil erst in der Entfaltung begriffen scheint. 1736, nach dem Tode seines letzten Meisters, des Tirolers Andreas Faistenberger, des merkwürdig reichen Hauptmeister des reifsten Münchener Barock, beginnt dann seine selbständige Tätigkeit in München, die den freien und gelösten Stil des bayerischen Rokoko von vornherein ausgeprägt zeigt, so wie ihn Straub durch ein langes Leben dann im Statuenschmuck zahlreicher Kirchen und Altäre in reichster Fülle ausgebildet und einer Reihe bedeutender Schüler weitergegeben hat. Die Arbeit der Verfasserin bildet einen guten Beitrag zur Kenntnis dieses Stils. Dem jüngeren Hauptmeister Ignaz Günther, dem Schüler Straubs, hat sodann der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft eine Jahresgabe gewidmet (Wien 1920), in der Adolf Feulner eine eingehende Darstellung seiner Entwicklung und seiner Werke gibt. Auf 13 Lichtdrucktafeln sind einige Hauptwerke, aber leider nicht das ganze Werk dieses überaus geistvollen und nervösen Plastikers abgebildet, der dem immer noch kräftig menschlichen und Charaktere bildenden Straub gegenüber die letzte Auflösung ins Elegante, Morbide und Ätherische, aber freilich auch in die letzte Freiheit der künstlerischen Vergeistigung von Ton und Holz, Gold und Farben, Lichtern und Schatten bedeutet.

Zur Malerei sind mir nur zwei neuere Einzelschriften bekannt geworden. Die eine ist Max Dvořaks Abhandlung Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, die als Einführung zu Band 1—2 der Österreichischen Kunstbücher (Verlag Ed. Hölzel, Wien) mit 21 kleinen Tafeln erschienen ist. Wichtig ist diese Arbeit nicht so sehr wegen des Materials, das sie zum erstenmal aufschließt, sondern vielmehr noch durch die großartige und freie grundsätzliche Betrachtungsweise, die Dvořaks überschauender Geist auf dies Sondergebiet angewandt hat. Wie nur der wahrhaft große Historiker versteht er es, das Besondere als eine Äußerung der geistigen und künstlerischen Wandlungen ganzer Epochen begreifbar und damit das Unbedeutende symptomatisch, das Bedeutende um so lebendiger wirksam zu machen. Für die Betrachtung der barocken Deckenmalarei ist diese Studie schlechterdings grundlegend, sie ist vorbildlich auch in der Feinfühligkeit, mit der die leisen Stilwandlungen innerhalb des einen Jahrhunderts hier aufgezeigt und begreiflich gemacht werden. Die andere der erwähnten Arbeiten ist Adolf Feulners Monographie: Die Zick, Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts (Hübschmannsche Buchdruckerei, München 1920). Es handelt sich in der Hauptsache um Johannes Zick, den Vater, und Januarius Zick, den Sohn, in der Tat zwei Hauptmeister des südlichen und westlichen Deutschland, deren Biographie und deren Werke hier auf das eindringendste erforscht und dargestellt sind. Schon die Zusammenstellung der Daten und der beiden Oeuvres ist eine erstaunliche und höchst wertvolle Arbeitsleistung, die Grundlage für jede weitere Forschung. Allerdings kommt neben dem Tatsächlichen und Beschreibenden die kunstgeschichtliche und ästhetische Wertung hier ein wenig zu kurz. Die Eigenart und die Bedeutung der beiden Meister kommt nicht völlig zum Ausdruck, und auch die beigegebenen Abbildungen geben keine vollständige Anschauung von ihrer Kunst. Allerdings ist die Arbeit ein Sonderdruck des Münchener Vereins für christliche Kunst, dies mag die Beschränkung, die sich Feulner hier selber gesetzt hat, rechtfertigen, da es sich mehr um eine wissenschaftliche Materialsammlung, als um eine abgeschlossene Darstellung zu handeln scheint. Man kann nur wünschen, daß noch viele solcher Einzeluntersuchungen zur süddeutschen Malerei und Plastik ihr nachfolgen mögen, damit endlich auch diese bedeutende Epoche unserer Kunstgeschichte mehr Licht und Klarheit als bisher erhält. Eine Reihe von Künstlern sind auch schon, soviel man hört, in den letzten Jahren durch Dissertationen monographisch in Angriff genommen worden, aber leider wird eine Veröffentlichung dieser Forschungsergebnisse wohl noch längere Zeit auf sich warten lassen. Es kann allerdings die einzelne Erscheinung hier weniger wie anderswo für sich allein betrachtet, es muß über jedes Einzelne hinaus das Gesamtbild als das Ziel einer groß anschauenden Darstellung und jedes Einzelne wie in dieser Kunst selber nur als Glied und Element eines solchen Ganzen angestrebt werden. OTTO FISCHER.

KUNSTGEWERBE.

Im Berichtsjahr 1922—23 sind die Publikationen auf dem Gebiet der Keramik an erster Stelle zu nennen. Otto von Falkes „Alt-Berliner Fayencen" (E. Wasmuth, Berlin) ist in der Geschichte der Fayenceforschung das erste größere wissenschaftliche Werk der Nachkriegszeit. Daß in Berlin zwei Fayencefabriken, die von Wolbeer und Cornelius Funcke gleichzeitig bestanden haben, ist durch Auszüge aus den Berliner Kirchenbüchern und Archiven hinreichend erwiesen. Die Barockfayencen aus dem 1. Drittel des 18. Jahrhunderts, die bisher unter dem Namen Potsdam registriert wurden, sind den Berliner Fabriken zuzuweisen. Das reiche außerordentlich spröde Material, das die Berliner Ausstellung Märkischer Fayencen im Schloßmuseum bot, hat der Verfasser mit glücklicher Hand gesichtet und gruppiert und in großer Linie die beiden nebeneinander arbeitenden Fabriken umrissen. Auf Grenzüberschneidungen und das Verflochtensein der Gruppen untereinander wird wiederholt hingewiesen. Die erste Gruppe will delftisch sein und bleiben, vielleicht sogar Delfter Ware vortäuschen, sie ist die umfangreichste und schließt sich an 2 Hauptstücke an, die beide noch in die kurfürstliche Zeit zurückreichen, das Kabarett des Charlottenburger Schlosses und das Firmenschild. Eine zweite Gruppe ist fortschrittlich und modern: die Vasenformen sind barock, mit Barockornamenten werden die ostasiatischen Motive durchsetzt, die Chinesen bekommen einen europäischen Charakter. Die Entwicklung führt hier zu einem Höhepunkt — die Fondvasen um 1730. Durch das Zusammengehen dieser Vasen mit den Fondkrügen und die überzeugende Auflösung der sog. I-Marke in F und Funcke kann Falke die letzte Gruppe ohne Zwang für Funcke-Fabrik in Anspruch nehmen; und dann ist es das Gegebene die delftisch konservativen Fayencen der Wolbeerschen Fabrik, die mit der kurfürstlichen Fabrik in direktem Zusammenhang steht, zuzuweisen. Durch Exkurse, wie den Nachweis des Berliner Einflusses in den Fabrikaten von Zerbst, Braunschweig, dem thüringischen Gebiet und weiter, sind wichtige Ergebnisse für die Geschichte der deutschen Fayence gewonnen worden. Völlig neue Ergebnisse bringt das Kapitel über die Fabrik des Menicus, der nach Ansicht des Verfassers die Funckefabrik fortgesetzt hat. Die Zuweisung der Pilasterkrüge und der degenerierten Fondvasen an diese Werkstatt ist überzeugend. Bei dem Problem der M-Marke kommt Falke zu dem Ergebnis, daß sie für Menicus nicht in Anspruch zu nehmen ist. Ein unmittelbares Fortleben des Menicusstils macht sich in den Fabriken von Lüdicke und Heinrich in Frankfurt a. O. geltend. Das Verhältnis Karl Heinrichs zu Menicus konnte durch genaue Daten und Namen klargestellt werden. Das was für Potsdam heute noch in Frage kommt, ist quantitativ wie qualitativ recht bescheiden. Die Rewendsche Fabrik ist hier die einzige und erste. Die viel diskutierten bezeichneten Vasen im Schloßmuseum und Märkischen Museum sind Anfangsstücke, die Berliner Vorbildern folgen. Die Höchstleistung in Potsdam sind die Schalen aus dem Porzellankabinett des Charlottenburger Schlosses, die bisher nicht lokalisiert werden konnten.

Einen Überblick über die Delfter Fayenceindustrie sucht Max Eisler in einem Kapitel seines Buches: Alt-Delft (Wien, Österreichische Verlagsanstalt) zu geben. Neue Forschung wird hier nicht geboten. Max Eisler hat ein gutes keramisches Gefühl, aber seine rein ästhetischen Analysen geben keine Grundlage für eine Stilgeschichte der Delfter Keramik.

Mit der Geschichte des Porzellans beschäftigen sich eine Reihe von Sammelwerken:

Alt-Meißen von Otto Pelka (Leipzig, Schmidt und Günther). Kunstgewerbliche Monographien, für ein breites Publikum berechnet, sind eine dankbare Aufgabe; sie verlangen eine Beherrschung des Materials und eine kritische Stellungnahme zur einschlägigen Literatur. Die bildmäßigen Watteaumalereien auf unmarkierten Meißener Geschirren sind nicht Manufakturarbeiten, wie Pazaurek in seinem Werke über die Hausmaler überzeugend nachweisen wird. Bei einer Beschränkung auf wenige Tafeln ist eine sorgfältige Auswahl am Platze (das gilt noch mehr für die „Japanische Töpferkunst" von demselben Verfasser). Die auf Tafel 5 abgebildete blaugrundierte Vase stellt gewiß ein Bravourstück der Manufaktur dar, charakteristisch ist sie nicht. Leider fehlt ein typisches Beispiel aus der Rokokozeit um 1750. Die farbigen Wiedergaben stellen gegenüber dem, was wir zu sehen gewöhnt sind, zweifellos einen Fortschritt dar.

Emil Heuser, Porzellan von Straßburg und Frankenthal im 18. Jahrhundert (Neustadt an der Haardt). Wir verdanken Heuser bereits eine Reihe wertvoller kleiner Veröffentlichungen zur Geschichte der Frankenthaler Porzellanmanufaktur. Als Ergebnis seiner Forschungen ist jetzt das obengenannte

Werk erschienen, das eine umfassende Geschichte der pfälzischen Porzellanmanufaktur von den ersten Anfängen Paul Hanongs in Straßburg bis zur Auflösung der Fabrik in Frankenthal darstellt. Mit Rücksicht auf das mit verschwenderischer Fülle ausgestattete Tafelwerk von Friedrich Hofmann hat Heuser seiner Publikation nur solche Illustrationen beigegeben, die dort nicht enthalten sind. Wer einen Überblick über die Erzeugnisse von Straßburg und Frankenthal aus den Abbildungen des Heuserschen Buches zu gewinnen hofft, kommt demnach nicht auf seine Rechnung. Im Interesse weiter Kreise hätte man vielleicht lieber eine wohlfeile Ausgabe, etwa wie das Buch von Christ über Ludwigsburger Figurenplastik gewünscht. Der Wissenschaft hat Heuser einen unschätzbaren Dienst erwiesen und ein sicheres Fundament für jede gemeinverständliche Darstellung geschaffen. Die Fülle des Materials, das Heuser bringt, ist erdrückend. Bisweilen verliert sich die Darstellung allzusehr in Einzelheiten, die zum Vorteil des Ganzen besser komprimiert oder in Anmerkung verwiesen wären. Die intensive Beschäftigung mit der einen Manufaktur hat Heuser anscheinend den Blick für die offen zutage liegenden Zusammenhänge Frankenthals mit den anderen Manufakturen getrübt. Gewisse, seit langem offene, Fragen sind nicht beantwortet. Die Tänzerin des Karl Gottlieb Lück der Sammlung Rothberger in Wien kommt auch in Fulda (Landesmuseum Cassel) vor. Auch die auffallende Verwandtschaft mancher anderer Fuldaer Figur mit den Frankenthaler Schöpfungen des G. K. Lück erwähnt der Verfasser nicht. Unaufgeklärt bleibt auch die Tatsache, daß eine ganze Gruppe von Höchster Figuren der Periode Russinger mit Frankenthaler Arbeiten aus der Zeit J. A. Hannongs (1757—59) stilistisch übereinstimmt. Bisher hat man mit der Möglichkeit gerechnet, daß Joh. Friedrich Lück vor seiner Übersiedelung nach Frankenthal zwischen 1757—1758 in Höchst tätig war. Heuser ist es anscheinend auch entgangen, daß die Adam Bauer zugeschriebene Statuette des Adonis mit dem Eber auch in Ludwigsburg vorkommt und direkt oder indirekt — auf Lejeune zurückgeführt wird, für den eine Steinstatue gleichen Vorwurfs für das Seeschloß bei Stuttgart bezeugt ist. Das alles erscheint jedoch belanglos gegenüber den wertvollen positiven Ergebnissen des Werkes. Wertvolle Beiträge hat Heuser vor allem über die Marken von Straßburg und Frankenthal geliefert. Neu ist die Feststellung, daß die in Unterglasurblau gemalten, abgekürzten Jahreszahlen unter der Marke Carl Theodors das Jahr der Massemischung bezeichnen und nicht das Jahr der Ausformung.

Friedrich H. Hofmann: Geschichte der bayerischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg (Leipzig, Hiersemann). Der zweite Band dieses wertvollen Buches bringt ein wirtschaftsgeschichtlich außerordentlich interessantes Kapitel über Werkbetrieb und Personal der bayerischen Manufaktur und erschöpfendes Quellenmaterial über die Modelleure Bustelli, Auliczek und Joh. Peter Melchior. Die Frage nach der Herkunft Bustellis bleibt ungelöst. Der Ludwigsburger Bustelli wird endgültig abgetan. Die Angabe in Burcks Adreßbüchern ist eine vorschnelle Notiz von einer geplanten, aber nicht zustande gekommenen Berufung Bustellis nach Ludwigsburg. Daß Clair, dessen Arbeiten mit Trockenstempel gezeichnet sind, selbständige Entwürfe nicht geschaffen hat, bestätigt sich durch sein „Arbeits-Büchlein" von 1800 bis 1829. Es ist dem Verfasser besonders zu danken, daß er keine Mühe gescheut hat, alle vorhandenen Notizen über Dreher- und Malerpersonal aufs sorgfältigste zusammenzustellen. Die archivalischen Forschungen Hofmanns haben wichtige Resultate für die Frage der Hausmalerei in Nymphenburg erbracht. Hier eröffnet sich noch ein weites Forschungsgebiet. Als Hausmaler arbeiteten nach Hofmann in offiziellem Auftrage für die Fabrik der Kleinmeister und Miniaturist Samuel Baumeister in Augsburg 1763 und Bartholomäus Weiß (1764ff.) Miniaturmaler und Kupferstecher in München. Der Porzellanmaler Joh. Klein, der Figuren, Früchte und Landschaften malte, beschäftigte sich nach seiner Entlassung aus der Fabrik (1771) weiterhin mit Bemalen Nymphenburger Porzellans „auf eigene Hand".

„Studien zur mittelalterlichen Keramik" nennt Konrad Strauß seine Arbeit, die in der Mannus-Bibliothek (Leipzig, Kurt Kabitzsch) erschienen ist. Der Verfasser hat sich durch eine Reihe unzulänglicher Arbeiten über Frankfurter Fayence und Kachelöfen und über Schlesische Keramik bekannt gemacht. Auch die vorliegende Arbeit bringt keine brauchbaren Resultate für die Kenntnis mittelalterlicher Keramik in Ostdeutschland. Wichtiges Material, wie die reichen Funde im ostpreußischen Landesmuseum, ist dem Verfasser nicht bekannt. Strauß hätte seine Untersuchung lokal enger umgrenzen und an der Hand sorgfältig zusammengestellter Abbildungen die Entwicklung und lokale Eigenart der einzelnen Gefäßtypen zeigen müssen.

Es ist ein besonderes Verdienst Sauerlandts, im Cicerone aufs neue einen Sammelpunkt für keramische Einzelforschung geschaffen zu haben. Das 2. keramische Sonderheft (15. Jahrg. Heft 2) bringt wertvolle Arbeiten. Zu nennen ist der wichtige Aufsatz von Fries über Kachelmodel im Germanischen National-Museum, die unsere Kenntnis der Werkstätte der Vest und Leupold korrigiert und erweitert und die ausgezeichnete Arbeit Stettiners, der mit dem Fayencemeister L. S. begonnen hat, die reiche Ernte unermüdlicher Arbeit in die Scheuern zu bringen. Durch die Forschung Stettiners ist eine wichtige Werkstatt, die des Lorenz Speckner in Kreussen, in die Geschichte der Keramik eingeführt worden.

In der von Julius Hofmann in Stuttgart herausgegebenen Bauformen-Bibliothek sind im Berichtsjahr zwei hübsche Sammelwerke über Möbel erschienen. Wie Hermann Schmitz in seinem Werke „Deutsche Möbel des Klassicismus" betont, dienen diese Veröffentlichungen in erster Linie dem Studium der Möbelkünstler, Architekten, Kunstfreunde und Sammler, der Schwerpunkt liegt demgemäß durchaus in den Bildern. Durch die Berücksichtigung der Raumkunst wird die Wohnungskultur einzelner Epochen zur Anschauung gebracht. Schmitz behandelt die Möbel vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis zum Biedermeier, die 3 Residenzen: Berlin, Wien, Stuttgart stellt er in den Mittelpunkt. Das ausführliche Kapitel über David Roentgen und seine Werkstatt ist ein wertvoller Beitrag für die Geschichte der deutschen Möbelkunst.

Das Buch von de Jonge „Holländische Möbel- und Raumkunst von 1650—1750" ist eingeleitet von W. Vogelsang, der durch seine Publikation holländischer Möbel im niederländischen Museum in Amsterdam bekannt ist. Da ein geschlossenes Sammelwerk für diese Epoche holländischer Möbel in Deutschland bisher fehlte, kommt das wertvolle Buch einem dringenden Bedürfnis entgegen. Am großen Schrank und seinen Nebenformen bis zur Kommode läßt sich der schlichte, konservative Geist der holländischen Möbeltischler in langsamer, stetiger Entwicklung verfolgen. Die Mehrzahl der Aufnahmen sind wenig bekannte Werke aus holländischem Privatbesitz. Leider ist für die Frage der lackierten Möbel in chinesischer Art wenig Vergleichsmaterial zusammengetragen worden. Kunsthistorisch wichtig ist der Marketerie-Schrank mit Türen und Schubladen in Amsterdam (Abb. 101) durch die Signatur F. V. G. Brabant. Natürlich ist solch ein Einzelstück für die Frage der Provenienz der Gattung keineswegs beweiskräftig. Auf eine 1655 datierte Tischplatte von Dierck van Ryswyck in Amsterdam im Neuen Palais in Potsdam sei hier vom Referenten hingewiesen.

„Norddeutsche Barock-Möbel" von Max Sauerlandt (Alexander Schöpp-Elberfeld). Die spärlichen Einzeluntersuchungen über das Hamburger Schapp und die mit ihm verwandten zweitürigen Barockschränke an der Ostseeküste haben gesicherte Ergebnisse für die Frage der Herkunft und Ausbreitung der einzelnen Typen bisher nicht erbracht. Auch das vorliegende kleine Werk will keine abschließende Forschung bringen, sondern Entwicklung und Abwandlung dieser imposanten Schrankform, die den Höhepunkt der niederdeutschen Möbelkunst bildet, an der Hand sorgfältig gewählter Abbildungen aufzeigen. Einen gewissen, nicht immer zuverlässigen, Anhalt für die Lokalisierung gibt Joh. Chr. Senckeisen, indem er auf das glattdurchlaufende Gesims in Hamburg hinweist. Für Lübecker Gegend scheint der geschwungene, für Danzig der hoch verkröpfte Abschluß charakteristisch zu sein. Die Entwicklung sieht Sauerlandt mit Recht in der Umwandlung architektonischer Schmuckformen in figürlich ornamentale.

Für die Kenntnis der geschichtlichen Entwicklung der Goldschmiedekunst ist das großzügige Werk von Marc Rosenberg (Baehr-Frankfurt) von grundlegender Bedeutung. In dem 1922 erschienenen Bande „die Frühdenkmäler der Zellenschmelzkunst" untersucht der Verfasser die vorhandenen Denkmäler bis rund 800 p. Chr. Nachdem Rosenberg die Entwicklung des Zellenschmelzes aus der alexandrinischen Glasindustrie überzeugend nachgewiesen hat, wird Syrien als die Heimat des ältesten erhaltenen figürlichen Zellenschmelzbildes von ihm festgestellt; es ist das Kreuzreliquiar Fieschi Morgan, dessen Entstehung um 700 angesetzt werden kann. Das Hauptwerk byzantinischer Kunst ist die Kanne von St. Maurice d'Agaune. Die Lokalisierung dieses Stückes ist von Otto von Falke durch den Hinweis auf analoge Darstellungen auf byzantinischen Seidenstoffen weiter gesichert worden (Belvedere Heft 3). Durch richtige Lesung der Inschrift ist es Rosenberg gelungen, das Emailkreuz aus der Laterankapelle Sancta Sanctorum als ein Geschenk des Papstes Paschalis I. (817—824) zu identifizieren. Dieses und das Beresford Hope-Kreuz sind charakteristische Beispiele für die mit syrischer Ikonographie durchsetzte

römische Kunst in karolingischer Zeit. Die frühen Schmelzarbeiten nördlich der Alpen stehen technisch wie künstlerisch nicht auf derselben Höhe. Der alemannisch-fränkischen Gruppe gehört das Reliquiar aus Enger an — durch die Schmelztierbilder mit dem Evangeliar von Lindau verwandt — und ist als ein echt germanisches Kunstwerk anzusehen. Wie das gut beglaubigte Bursenreliquiar von Sitten erweist, ist die burgundische Schule im Rhonetal technisch fortgeschrittener. In Übereinstimmung mit Rosenberg nimmt von Falke direkte Beziehungen zwischen der burgundischen Schule und der Mailänder Goldschmiedekunst an.

Ein wichtiges Werk für die Erweiterung und Vertiefung unserer Kenntnis der mittelalterlichen Goldschmiedekunst ist das große Prachtwerk von Hamann und Kohlhaussen „Der Schrein der Heiligen Elisabeth in Marburg" (Marburg, Elwertsche Verlagsbuchhandlung). Der besondere Wert des Buches beruht auf den 58 vorzüglich herausgebrachten Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen der photographischen Abteilung des Kunsthistorischen Seminars in Marburg. Der Verfasser ist bemüht, die Probleme, die sich bei der Frage nach den Meistern und nach Ort und Zeit der Entstehung des Schreins ergeben, klar herauszuarbeiten und das Für und Wider einzelner Möglichkeiten zu erörtern. Der kunsthistorische Wert der Untersuchung beruht auf dem Nachweis einer stilistischen Verwandtschaft der Schreinplastik mit der Reimser Kathedralplastik. Der Vergleich der Elisabethfigur mit der Maria der Reimser Heimsuchung (Westportal) macht das besonders deutlich. Diese Beziehungen, die auch die gotischen Architekturformen leicht verständlich machen würden, ließen allerdings die Möglichkeit einer Entstehung des Schreins gleichzeitig mit der Elisabethkirche in Marburg offen, wenn nicht für die Frage des Entstehungsortes die Gesamtdisposition des Reliquiars mit Querschiff und Giebeln über den Figuren entscheidend ins Gewicht fielen. Durch die Art seines Aufbaues ist der Elisabethschrein mit dem Marienschrein der Aachener Schule aufs engste verknüpft.

Die hervorragendsten Werke mittelalterlicher Goldschmiedekunst mit vielen Detailaufnahmen, die das Studium der Techniker erleichtert, sind von der sachkundigen Hand Jos. Brauns in den „Meisterwerken deutscher Goldschmiedekunst" (München, Riehn und Reusch) zusammengestellt. Das in 2 Teilen mit kurzer Einleitung und beschreibenden Erläuterungen versehene hübsche Werk bringt dem, welchem die umfassenden Publikationen von Labarte, Lasteyrie, Molinier, von Falke, Rosenberg usw. nicht zur Hand sind, eine gute Übersicht und schnelle Orientierung.

Ein weiteres neues Sammelwerk für die Geschichte der Edelmetallkunst ist die Publikation von Max Frankenburger: Die Silberkammer der Münchener Residenz (München, Georg Müller) mit einer Einführung von Friedrich H. Hofmann. Als Einleitung gibt der Verfasser eine Geschichte der Silberkammer vom 15. Jahrh. bis zur Neuzeit. Die wichtigsten Arbeiten des etwa 15000 Stücke umfassenden Bestandes sind in 91 Lichtdrucktafeln reproduziert und mit einer wissenschaftlichen Beschreibung versehen. Der wissenschaftliche Wert der Publikation beruht auf der Feststellung der Meister durch Identifizierung der Goldschmiedemarken und Beschauzeichen, die in Tabellenform übersichtlich zusammengestellt sind. Durch hervorragende Meister ist die Augsburger und Nürnberger Renaissance vertreten, Straßburger und Münchener Arbeiten überwiegen im 17. und 18. Jahrh. Der breiteste Raum ist den Empirearbeiten der Pariser Goldschmiede Biennais und J. B. C. Odiot zugewiesen.

Die Fälschungen auf dem Gebiet mittelalterlichen Silbergeräts, die unter dem Namen des Parisers Verkäufers L. Marcy umlaufen, hat Otto von Falke in einem Aufsatz des Belvedere (Jahrg. 1922 Heft I) eingehend besprochen. Als Vorbild dienten zumeist spanische Kunstwerke. Runde Türmchen mit Kegeldach sind ein beliebtes Motiv bei den Architekturformen der Marcy-Fälschungen. Spezialität der Werkstatt waren silberne Meßpulte.

Die Zinnliteratur ist durch das wichtige Werk des verdienstvollen Zinnforschers Erwin Hintze „Norddeutsche Zinngießer" (Leipzig, Hiersemann) erweitert worden. Es ist erstaunlich, welch ein Maß von Vollständigkeit in Namen, Daten und Marken in diesem 3. Bande der „deutschen Zinngießer und ihre Marken" erzielt worden ist. Die zweckmäßige Anlage dieser auf breitester archivalischer Grundlage beruhender Handbücher ist vorbildlich. In der Einleitung gibt der Verfasser einen Überblick über die Organisation und das Markenwesen des norddeutschen Zinnhandwerks. Im Anhang sind die Zinngießer der Ostseeprovinzen, die dem wendischen Ämterverband angehörten, berücksichtigt. Die Ergebnisse

der Arbeit von J. Warnecke „Die Zinngießer in Lübeck" (Gebr. Borchers, Lübeck) konnten in den vorliegenden Band noch aufgenommen werden.

Das Zinnhandwerk, Bd. 2 Gmünder Kunst von Walter Klein (Stuttgart, Greiner und Pfeiffer) bringt geschichtliches, wenn auch nicht gerade reiches Material, das bis in die Mitte des 16. Jahrh. zurückreicht. Das alte Gmünder Zinngießergeschlecht der Debler ist durch 2 Jahrhunderte nachweisbar. Kilian Debler war 1606 und 1618 erster Bürgermeister in Gmünd. Die erhaltenen Denkmäler zeigen gutes handwerkliches Können, können aber nur örtliches Interesse beanspruchen. Das Meister- und Markenverzeichnis ist nach dem Vorbild von Hintze zusammengestellt.

Auf dem Gebiet der Glasmalerei ist eine Arbeit von Hermann Schmitz „Deutsche Glasmalereien der Gotik und Renaissance" (München, Riehn und Reusch) zu nennen. Das kleine Bändchen bringt eine wertvolle Auslese deutscher Rund- und Kabinetscheiben in vorzüglichen Zinkätzungen. Eine stattliche Reihe von Scheiben werden hier zum erstenmal publiziert: die Heilige Dorothea im Stil des Meisters E.S., die Scheiben nach Zeichnungen des Hausbuchmeisters — jetzt im Museum in Kassel —, die Heilige Katharina und die Wappenscheibe aus Nürnberg usw. Das Berliner Schloßmuseum ist mit einer Reihe wichtiger Neuerwerbungen vertreten: die Nürnberger Rundscheibe in der Art des Michael Wohlgemuth um 1490, eine andere in der Art des Georg Pencz um 1530. Für den oberrheinischen Kunstkreis ist die Wappenscheibe der Dorothea von Kinsegck charakteristisch durch den Zusammenhang mit den Wappenscheiben des Hans Baldung Grien.

Die Glasmalerei in Österreich von Franz Kieslinger (Österreichische Verlagsgesellschaft, Wien). Der Verfasser bedauert, daß die Ungunst der Zeit ihm nur die Möglichkeit gab, in kurzem Abriß die Geschichte der österreichischen Glasmalerei zu bringen. Eine erweiterte Ausgabe für dieses durch seine Beziehungen zum Westen, interessante Kapitel deutscher Kunst, mit ausreichendem Abbildungsmaterial wäre dringend erwünscht. Das älteste Denkmal österreichischer Glasmalerei, die Magdalenenscheibe in Weitensfeld in Kärnten, reicht fast in die Zeit der Augsburger Scheiben zurück. Das vorliegende Buch bespricht das vorhandene Material unter Heranziehung der urkundlichen Nachrichten und ist bestrebt, neben den direkten westlichen Einflüssen auch die eigene, schrittweis nebenhergehende lokale Tradition deutlich zu machen. Das Provinzielle wird klar erkannt, wenn man z. B. die Friesachschen Scheiben aus dem 13. Jahrh. mit den korrespondierenden Marburger Fenstern, die ca. 50 Jahre früher anzusetzen sind, vergleicht. Im 14. Jahrhundert ist die österreichische Glasmalerei auf der Höhe ihres Könnens; sie verdankt ihre Blüte dem Hof der österreichischen Herzöge, besonders Rudolf IV. Die Scheibenfolgen in Klosterneuburg, in St. Stephan und Maria am Gestade werden vom Verfasser ausführlich besprochen. In der 2. Hälfte des 15. Jahrh. macht sich bayerischer Einfluß geltend, um 1480 findet sich schon direkter Import: die Nonnenberger Scheibe des Hans Wild.

Zur Geschichte der Biedermeier-Hohlgläser hat Gustav E. Pazaureck eine Reihe kleiner Einzelstudien veröffentlicht; die Transparentmalerei von Mohn und Genossen (Belvedere 1922, Heft 1 und 2) die Transparentmalerei von Kothgasser und seinen Nachfolgern (Cicerone, Jahrg. 14 Heft 14) und die Hyalith und Lithyalingläser (Cicerone, Jahrg. 14 Heft 6).

Die groß angelegte „Geschichte der Wandteppiche" von Goebel (Klinkhardt und Biermann) wird von Otto von Falke besprochen werden.

Die Forschung auf dem Gebiet der sächsischen Buchbinderkunst des 16. Jahrh. ist durch das wertvolle Buch von Christel Schmidt, „Jacob Krause, ein kursächsischer Hofbuchbinder" (Leipzig, Hiersemann) zu einem gewissen Abschluß gekommen. Während Berling noch glaubte, alle von ca. 1566—1585 für Kurfürst August und seine Gemahlin hergestellten Bucheinbände für Jacob Krause in Anspruch nehmen zu können, sucht die Verfasserin auch die Persönlichkeit des Caspar Meuser, der seit 1578 selbständiger Hofbuchbinder in Dresden war, zu erfassen und es gelingt ihr das oeuvre beider Künstler gegeneinander abzugrenzen. Eine Reihe schöner Lichtdrucktafeln zeigt uns die technische und künstlerische Eigenart Jacob Krauses und das sorgfältig gesammelte Stempelmaterial gibt uns ein wichtiges Hilfsmittel zur Bestimmung seiner Werke. Caspar Meuser wird als der „moderne" Meister hingestellt, der sich französischen Modeformen anschließt und seine eigenen Stempel, mit solchen von Jacob Krause vermischt, verwendet. Charakteristisch für ihn ist der herzförmige Kalblederband mit zierlichen Arabesken (Tafel 66). (Die Figur in der rechten Kartouche ist wohl nicht Fortuna sondern Fides). Die künstle-

rische Ungleichmäßigkeit in den Arbeiten Jacob Krauses zeigt das Abhängigkeitsverhältnis des Meisters zum Stempelschneider. Ohne Augsburg, ohne Thomas Rückart ist dieser Höhepunkt deutscher Buchbinderkunst in Sachsen nicht zu erklären.

Leider hat der blühende Dilettantismus der Nachkriegszeit auch auf die kunstgewerbliche Literatur des Berichtsjahres übergegriffen. Zu nennen ist hier das Werk von Hans Much: „Niederdeutsches gotisches Kunsthandwerk" (Georg Westermann, Braunschweig). Daß das Buch nur geeignet ist, im breiten Publikum, für das es bestimmt ist, Verwirrung und Unheil anzurichten, zeigt die Anmerkung auf Seite 27. Wo dem Verfasser die Museen nicht zu Hilfe gekommen sind, vermeidet er eine Datierung und Lokalisierung der abgebildeten Kunstwerke oder gibt falsche Angaben. Zur Charakterisierung der Wissenschaft des Herrn Much seien einige Korrekturen gegeben: Die Truhe des germanischen Museums Abb. 15 stammt nicht aus Niederdeutschland, sondern aus Tirol. Der Kamminer Kordulaschrein, von Herrn Much Kunigunde-Schmuckkasten genannt, gehört in den nordischen Kunstkreis unter irischem Einfluß. Der Buchdeckel mit der Anbetung der Könige befindet sich nicht in Brandenburg, sondern in Braunschweig. Herr Much scheint nicht zu ahnen, daß ein Teil der abgebildeten Teppiche aus Kloster Lüne der von ihm so wütend bekämpften Renaissance angehören. KLAR.

HEINRICH GÖBEL, Wandteppiche. I. Teil. Die Niederlande. Bd. I u. II. 1923. Verlag Klinkhardt u. Biermann, Leipzig.

Die gesteigerte und über die kunstgeschichtlich interessierten Kreise hinausgewachsene Beachtung, die die alten Bildteppiche in dieser Zeit schwankender und stürzender Valuten als internationale Sachwerte gefunden haben, dazu die Ausstellungen der riesigen, früher kaum zugänglichen Teppichbestände des Hauses Habsburg, die leider auch eine politische Rolle zu spielen berufen waren, haben eine Reihe von Veröffentlichungen mit reichen Bildern und sparsamem Text hervorgerufen, die wie alle Publikationen guten Bildermaterials nützlich, aber als kunstgeschichtliche Forschungen zum Teil weniger hoch zu bewerten sind. Solchen Konjunkturbüchern ist trotz des zeitlichen Zusammentreffens das Werk Göbels, das die Wandteppiche aller an diesem Kunstzweig beteiligten Länder und Zeiten in 8 Bänden behandeln will, keineswegs anzureihen. Es ist im Gegenteil so schwer mit wissenschaftlichem Rüstzeug beladen, daß der Leser ein recht beträchtliches Quantum an Sachkunde mitbringen muß, um den Ausführungen überall folgen zu können. Wie der I. Textband von nahezu 700 Seiten schon äußerlich kundgibt, liegt hier das Hauptgewicht in der Tat auf einer weit umfassenden Forscherarbeit, deren Ergebnisse der Tafelband anschaulich machen und bestätigen soll. Je spärlicher heute kunstgeschichtliche Bücher ausreifen, die bis zu den primären Quellen hinabsteigen und den Problemen nachdrücklich auf den Leib rücken, um so dankbarer muß man dieses Werk anerkennen, das nach gründlicher Vorbereitung unverzagt die allseitige Behandlung eines Kunstzweiges mit tausendjähriger Geschichte und fast verwirrender Denkmälermenge aufnimmt.

Göbel hat sein Material nicht zeitlich, sondern geographisch geordnet. Der erste Band umfaßt die Niederlande, also nicht das älteste, sondern das bedeutendste und ergiebigste Erzeugungsgebiet. Der zweite Teil wird die romanischen Länder behandeln; Deutschland, das mit den einzigen romanischen Wandteppichen von Halberstadt allen anderen Ländern zeitlich weit vorangeht, soll an dritter Stelle mit den slawischen Ländern verbunden werden. Der Orient, bei dem dann auch die spätantiken Bildwirkereien ägyptischen Fundorts und Byzanz unterzubringen sind, wird als vierter Teil den Abschluß bilden. Bei dieser Anlage des Werks ergab sich im ersten Teil, der die niederländischen Wandteppiche von 1400 bis an den Ausgang des 18. Jahrh. begleitet, keine Gelegenheit für eine allgemeine Übersicht des Entwicklungsganges der Bildwirkerei vom Altertum zum Mittelalter und ihrer allmählichen Ausbreitung vom vorderen Orient nach dem Abendland, ein Thema, das zwar nicht ohne Hypothesen über weite Lücken hinwegkommen kann, aber doch am Eingang einer Gesamtgeschichte der Bildwirkerei erwünscht wäre. Der Grund, weshalb Göbel darauf verzichtet hat, liegt wohl darin, daß er den sonst allgemein angenommenen Zusammenhang der abendländischen Bildwirkerei des Mittelalters mit Byzanz, Ostrom und letzten Endes mit dem vorderen Orient vollständig abzulehnen scheint. Er betont wiederholt (S. 57 u. S. 247), die Kunst der hoch- und tieflitzigen Wirkerei sei in Frankreich, Deutschland, Skandinavien und verschiedenen anderen Teilen Europas uralt. Es sei unwahrscheinlich, daß erst fremd-

ländische Kultur Germanien und Gallien Befruchtung brachte. Die Bildwirkerei sei kein durch fremde Einflüsse dem germanischen und französischen Volkstum aufgepfropftes Reis, sondern ein uraltes Erbe, das unter günstigen Bedingungen zu üppiger Blüte gedeiht. Mit fremdländischen Kulturen und Einflüssen kann in diesem Zusammenhang nur der Orient und Byzanz gemeint sein. In dieser Auffassung der Frühgeschichte, also einer autochthon-germanischen Entstehung der Wandteppiche, kann ich dem Verfasser nicht folgen. Die dagegen sprechenden Denkmäler sind zwar ganz vereinzelt, können aber doch nicht übersehen werden. Der älteste Rest eines figürlichen Bildteppichs von spätgriechischer Arbeit des 6. Jahrh. aus Antinoe, mit persischen Kriegern und Amazonen, der leider noch immer unveröffentlicht im Textilmuseum von Lyon ruht, bezeugt im Stil unverkennbar den Zusammenhang der spätantiken Bildteppiche mit der Sassanidenkunst; der älteste deutsche Wirkteppich aus S. Gereon in Köln, aus dem 10. Jahrh. oder älter, den seinerzeit der Canonicus F. Bock zerschnitten und an vier Museen (Nürnberg, London, Berlin und Lyon) verkauft hat, wiederholt unzweideutig ein byzantinisches Seidenmuster. Ein byzantinisches Kaiserbild in Seidenwirkerei bewahrt seit der Mitte des 11. Jahrh. der Dom von Bamberg. Erwägt man außerdem die maßgebenden Einwirkungen des Ostens auf die textilen Künste des Abendlandes überhaupt und die Tatsache, daß in französischen und flandrischen Quellen noch des 14. Jahrh. auch einheimische Wirkteppiche als tapis saracinois bezeichnet werden, so wird man schwer an eine autochthone Entstehung der abendländischen Teppichkunst glauben können, obgleich in den frühen Teppichfolgen von Halberstadt, Angers und Arras sichtbare Spuren östlichen Einflusses nicht mehr vorhanden sind.

Abgesehen von dieser für die Frühgeschichte der Wandteppiche wesentlichen Frage kann man sich der Führung Göbels durch die Geschichte der niederländischen Bildwirkerei zuversichtlich anvertrauen. Alle belangreichen Vorarbeiten sind verwertet und nach vielen Seiten, namentlich über das Verhältnis der Werkstätten zu den Teppichhändlern, über die Entwerfer, die Patronenmaler und die ausführenden Wirker sind zuverlässige, über den bisherigen Stand der Forschung hinausgehende Ergebnisse gewonnen. Schon die auf den französischen Betriebsformen des 18. Jahrh. fußende Darstellung der Wirktechnik zeigt, wie vollkommen der Verfasser sein Thema beherrscht. Wichtiger noch erscheint mir der Abschnitt über die Bedeutung der Teppichbilder, in dem Göbel den Spuren Emile Mâles folgend die mittelalterliche Literatur heranzieht, um für die epischen, allegorischen, mythologischen, moralisierenden Teppichbilder die richtigen Erklärungen zu finden. Der enge Zusammenhang mit dem Schrifttum, später mit der Bühne, und der bedeutende Anteil der Literaten an der Komposition der Teppichbilder vor der Renaissance wird überzeugend und viel ausführlicher nachgewiesen, als es je vorher geschehen ist.

Die penible Dreisprachigkeit der Tafelbeschriftung ließe sich gut und gern entbehren; erfreulich aber ist, daß Göbel kurz und bündig den Titel „Wandteppiche" gewählt hat. Da sein Werk, wenn es so vollendet wird, wie es begonnen ist, auf lange Zeit grundlegend bleiben wird, ist zu hoffen, daß sein Beispiel dem schlechten deutschen Brauch, alle gewirkten Wandteppiche, auch wenn sie Jahrhunderte vor der Manufacture des Gobelins entstanden sind, Gobelins zu nennen, endlich ein Ende bereiten wird, wenn nicht im Handelsjargon, so doch in der kunstwissenschaftlichen Literatur. FALKE.

MAX SAUERLANDT, Deutsche Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts. 124 Abbildungen nebst einer Einleitung und einem Verzeichnis der Lebensdaten der bedeutendsten Modelleure der Deutschen Porzellanmanufakturen. Im Marcan-Block-Verlag zu Köln, 1923.

Bei allem Sammelwesen ist die rein künstlerische Qualität eines Objektes nicht allein ausschlaggebend; die Seltenheit eines Modells oder eines Dekors, auch das Gegenständliche eines Vorwurfs spielt eine gewichtige Rolle. Dem Verfasser des vorliegenden Buches ist es möglich gewesen, den Wünschen der Porzellansammler und -Spezialisten vollauf Rechnung zu tragen, ohne den Charakter seines Werkes, als Handbuch für ein weiteres Publikum zu verwischen. In schön gelungenen Abbildungen kommen Raritäten und Kuriositäten deutscher Porzellanplastik, zumeist aus öffentlichem und privatem Besitz der Stadt Hamburg, zu Worte. Diese spezielle Einstellung sichert dem Buche einen dauernden Platz in der Porzellanliteratur. Die glänzend geschriebene Einleitung gibt eine kurze Orientierung über die Entstehung der einzelnen Manufakturen, die Quellen, aus denen die Modelleure ihre Anregungen schöpften, das Verhältnis des Modells zur Ausformung, die allgemeine stilistische Entwicklung der Porzellanplastik



im 18. Jahrhundert und die Rolle, die die Porzellanfiguren im gesellschaftlichen Leben ihrer Zeit gespielt haben — kurz über alle Fragen, die Laien und Liebhaber von Porzellan interessieren.

Hervorragende Werke deutscher Porzellanplastik aus allen Manufakturen sind heute noch anonyme Kunstwerke. Der Verfasser verschweigt auch nicht, daß viele der heute gültigen Zuschreibungen nur hypothetischen Wert haben. Solche wissenschaftlich ungelösten Rätsel in guten Reproduktionen zur Diskussion gestellt zu haben, ist ein Verdienst des Autors, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die keramische Forschung in der Nachkriegszeit aufs neue zu beleben. „Das Bauernpaar" (Titelbild) kann man wohl ohne Bedenken für Feilner in Anspruch nehmen. Ornament und Sockelbildung bei dem „Chinesen mit Affen" und der „Chinesin mit Papagei" (Abb. 2 u. 3) deuten auf die Zeit um 1725, also vor Kändler. Die Gruppe „Aeneas auf der Flucht" (Abb. 20) scheint mir dem Elias Meyer näher zu stehen als Kändler; eine Variante dieser Komposition findet sich bei seinem Bruder Wilhelm Christian. Das Gellert-Denkmal (Abb. 24) ist von Acier 1778 nach dem Original von Schlegel modelliert. Abbildung 25 zeigt die letzte Arbeit Kändlers, Anfang 1775. Die Gruppe „Annette und Lubin" ist 1767 von Acier modelliert.

KLAR.

LEOPOLD GIESE, Schinkels architektonisches Schaffen. 1. Band: Die Friedrich-Werdersche Kirche zu Berlin. Mit 76 Abb. Berlin 1922. Der Zirkel: Architektur-Verlag.

Dieser erste Band eines großen Unternehmens, das in einer Reihe von in sich abgeschlossenen Untersuchungen das gesamte architektonische Werk Schinkels behandeln soll, gibt auf Grund aller in Betracht kommender, großenteils bisher nicht erschlossener Quellen eine erschöpfende Darstellung der Baugeschichte der Werderschen Kirche, der verschiedenen Entwürfe und der schließlichen Ausführung. Wichtig vor allem sind die Beobachtungen über Schinkels Verhältnis zur englischen Gotik. Daß eine Beziehung bestand, war schon empfunden worden. Nun aber erhalten wir durch Giese's Forschungen eine bestimmte Vorstellung, in welchem Umfang und in welcher Art Schinkel sich von englischen Bauten hat anregen lassen und inwiefern die englische Gotik seiner Anschauung gemäß war. Der Zusammenhang der Werderschen Kirche mit College-Kapellen leuchtet durchaus ein. Auch beim Entwurf zur Spittelmarktkirche und zum Kreuzbergmonument haben englische Vorbilder mitgewirkt. Ob aber auch bei der Bauschule, wie der Verf. glaubhaft zu machen versucht, erscheint mir zweifelhaft. Gegenüber Norwich Castle, auf das der Verf. hinweist, zeigt die Durchbildung der Schinkelschen Bauakademie, nicht nur infolge der anderen Zweckbestimmung, ein so selbständiges Gepräge, daß man in diesem Falle nicht von einem bewußten Anknüpfen an das englische Mittelalter sprechen kann. Auch vermag ich dem Verf. nicht zu folgen, wenn er bei der Bauakademie und anderen Werken das Verlangen Schinkels nach einer Synthese mittelalterlicher und antiker Baugedanken leugnet und die Erklärung für Schinkels Gestaltungsweise im wesentlichen in dem Charakter der englischen Gotik sucht. Die Darlegungen des Verf. überzeugen mich nicht, daß „der Wille zu jener Synthese", wie er in der Schinkelliteratur wiederholt betont wurde, in Schinkels Schaffen zu Unrecht „hineingebracht" worden sei. Wenn Schinkel bereits 1811 im Texte zur Veröffentlichung des Petrikirchenentwurfs sagt, „daß die Verschmelzung beider entgegengesetzter Prinzipe (Antike und Mittelalter) zu einer Synthesis der Kunst . . . Aufgabe werde für die gesamte Folgezeit und daß die stufenweise Entwicklung dieser Vereinigung notwendig hervorgehen werde aus dem jedesmaligen korrespondierenden Zustande der Gesamtkultur des Menschengeschlechts", so umschreibt er damit doch sicherlich ein Stilideal, dem er zustrebt — auch wenn er, wie in der Erläuterung zum Befreiungsdom (1819), die endliche Erfüllung erst von der Zukunft erwartet. Und es kann angesichts der Entwürfe um 1830 (Zeit der Bauschule) m. E. kein Zweifel sein, daß nach der klassischen Periode seiner Meisterwerke, als er sich neuen, „modern" gearteten Zielen zuwendet, auch jenes Verlangen wiederum auflebt.

Es ist sehr zu wünschen, daß der Verf. bald eine Fortsetzung seiner ungewöhnlich fleißigen und sorgfältigen Arbeit ermöglicht. Einem Kenner wie ihm sollte man die notwendige Neuordnung des Schinkelschen Nachlasses anvertrauen.

GRISEBACH.

LUDWIG JUSTI, Hans Thoma. Hundert Gemälde aus deutschem Privatbesitz. Verlag von Dietrich Reimer, Berlin 1922.



Der prächtige Band, der an sich eine Gelegenheitspublikation ist und an die denkwürdige Thoma-Ausstellung in der Nationalgalerie vom Frühjahr 1922 anknüpft, ist durch systematische Auswahl der Gemälde, durch die Vornehmheit der Reproduktion wie durch die eingehenden Bildanalysen und die an die tiefsten Fragen der künstlerischen Erkenntnis aus dem letzten Zeitalter rührende Einleitung zu einem geschlossenen Werk geworden, das auch in der nicht geringen Thomaliteratur eine bedeutsame Stelle beansprucht und unter den bleibenden Quellenpublikationen zur deutschen Kunstgeschichte des vergangenen halben Jahrhunderts genannt zu werden verdient.

Jene Ausstellung, die umfassendste, die von dem Künstler veranstaltet worden ist, in der Auslese die glücklichste, weil überall der Begriff der „guten Malerei" und der reinen künstlerischen Inspiration zugrunde gelegt war, dazu sicher die letzte große Zusammenstellung von Thomas Lebenswerk, die unsere Zeit gesehen hat (denn die Schwierigkeiten solcher retrospektiven Ausstellungen werden künftighin fast unübersteigbar sein), hat das Bild des großen Künstlers Thoma wieder hergestellt. Es galt dies Bild von der Flut der Illustrationen zu reinigen, von der abgeleiteten Romantik, den heroischen Attidüten, die dem Schwarzwaldsohn nicht lagen, von dem falschen Wagnerismus des Kalendermannes, der unglücklichen Frucht der rührenden, aufopfernden, aber verführenden Freundschaft von Henry Thode. Jene Ausstellung vom 14. März 1922 in der einstigen Hochburg des nicht eben durch Toleranz ausgezeichneten Impressionismus von vorgestern zeigte auch den skeptischen Berlinern von gestern und heute das Bild eines ganz großen Malers und Könners, der von seinen bescheidenen Anfängen ausgehend neben und trotz Courbet, Manet und Monet, alle drei Phasen überlebend, ein selbständiger Meister von sicherer Beherrschung seines malerischen Handwerks geworden ist.

Die kluge und warmherzige Einleitung legt gerade Wert auf die wundervolle Einheit in dem Wesen des Künstlers zwischen dem primären Erlebnis und der im Meistern des Handwerklichen ruhenden bildhaften Gestaltung. Daß Hans Thoma als ein Landmensch geboren ward und ein Landmensch blieb und daß in der Reinheit seiner künstlerischen Vision die einfachen Urinstinkte des deutschen Wesens, die tiefe schlichte Menschlichkeit und das fast religiöse Verhältnis zur deutschen Erde eine einzigartige Synthese gefunden hat, klingt immer durch die Ausführungen des Autors durch. Den einzelnen Bildern sind je eine Seite füllende Analysen in der Gestalt von Bildbeschreibungen beigegeben, in denen mit einer hohen und sicher geübten Kunst der Wortmalerei das Gemälde in Komposition und Klang gewissermaßen vor dem Auge des Lesers aufgebaut wird. Daß dabei reichlich der Maler selbst zu Worte kommt, durch Zitate aus seinen eigenen Schriften, Parallelstellen, die in seine künstlerische Welt und in seine Art zu sehen einführen, gibt diesen Interpretationen eine anmutige Bewegtheit und ein doppeltes Leben. Justi sucht immer nach dem Bildgesetz, dem Rhythmus der Komposition, dem Sich-Wiederholen der Formen und der leitenden Farben, dem Ausstrahlen der Linien von einer Keimzelle aus. Vielleicht rühmt er etwas allzusehr als eine Eigentümlichkeit von Thoma und als einen Vorzug seiner Kunst, was nur eine Selbstverständlichkeit für ihn war. Die Vorzüge des Begriffes der Komposition fallen uns nur einer Zeit gegenüber auf, die mit dem absichtlich Unkomponierten auftrumpfen wollte. Jene Gesetzmäßigkeit des Aufbaus ist ja etwas, was die Zeit vor Thoma als glückliches Gemeingut besaß, was etwa Führich und Richter zur höchsten Reinheit entwickelt haben — vielleicht war die Schirmerschule nicht prädestiniert, dies Element aufzunehmen und weiter zu bilden, weil sie allzusehr von der rationalistisch bewußten großen Linie ausging. Gerade in der Unmittelbarkeit, dem Nichtverstandesmäßigen in der Auswirkung des reinen künstlerischen Instinktes liegt doch gerade das Köstliche und Beglückende dieser Natur, Natur im Goetheschen Sinne, deren scheinbare Naivetät zugleich Ausdruck der höchsten künstlerischen Weisheit ist. Joseph August Beringer, der uns gerade ein schönes Lebensbild seines Landsmannes Thoma geschenkt hat, hat die Formel „Naturnähe und Problemferne" dafür geprägt.

Diese aufbauenden Zergliederungen — so möchte ich sie nennen — sind eine von Justi gern und mit hoher Kunst geübte literarische Form der Bildbeschreibung. In den beiden Bänden seiner „Deutschen Malkunst des 19. Jahrhunderts" und seiner „Deutschen Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts", die ursprünglich nur als Führer durch die Nationalgalerie gedacht waren, aber darüber weit hinausgewachsen sind, hat er diese Technik entwickelt; sie tritt uns am deutlichsten entgegen bei den Charakteristiken (zum Teil nur Sonderdrucken), die die vorzugsweise in der Nationalgalerie vertretenen Künstler einem weiteren Publikum näher bringen wollen. Es steckt eine nicht geringe und nicht gering anzuschlagende



pädagogische Arbeit darin. Die eindringlich sachliche, werbende Art, wie hier von Einzelbildern ausgehend ein Künstler und eine ganze Periode dem Leser und dem nachdenklichen Betrachter lebendig gemacht werden soll, zeugt von der Kraft einer starken künstlerischen Einführung und dem leidenschaftlichen Wunsch, zur großen Kunst überreden zu wollen. Unter den Versuchen, die Schätze einer modernen Sammlung dem Publikum belehrend, aber nicht lehrhaft vor Augen zu rücken und es zum Selbstsehen zu erziehen, scheint mir dieser einer der merkwürdigsten zu sein.

Die Nationalgalerie ist nach den Jahren einer bitteren, ihr aufgezwungenen Selbstbeschränkung und oft Abstinenz, nach einigen nicht immer ganz ungefährlichen Zwischenexperimenten und obwohl ihr mit der Abtrennung der neuesten Kunst im Kronprinzenpalais eine das junge Geschlecht von heute unmittelbar aufstachelnde Wirkung genommen ist, jetzt unter der energischen Leitung durch Ludwig Justi ein wirklich klassisches Abbild der gesamten deutschen Kunst im 19. Jahrhundert geworden. Langsam steigt die Linie dieser Evolution auf, mit vielfältigen Digressionen und immer auf den großen bestimmenden Künstlererscheinungen lange und bedeutend ausruhend, mit einer Verteilung der Akzente, die sich von der einseitigen Einschwörung der Jahrhundertausstellung freihält und die „deutsche Linie" wie die „gute Malerei" gleichermaßen verfolgt. Aus dem unglücklichen Bau ist dabei gemacht, was vielleicht gemacht werden konnte (nur die beiden Mittelsäle versagen sich noch hartnäckig). Die Geschichte der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert hat in dieser Galerie, die jetzt München, Hamburg, Frankfurt, Leipzig an Geschlossenheit beträchtlich übertrifft, ihr einleuchtendstes und klarstes Paradigma erhalten und das reinste Bild ihres in den Kunstwerken selbst gegebenen Stationsweges. Neben dieser reinigenden und aufbauenden, zielbewußten Arbeit des Museumsleiters, die, oft bekrittelt und bekämpft, sich durch ihre Sachlichkeit und Überzeugungskraft langsam durchgesetzt hat, steht die werbende, belehrende kunsterzieherische Arbeit des von seinen Schätzen selbst ergriffenen und von den Künstlern seines Herzens besessenen Kunsthistorikers — und von dieser gibt das schöne Thomabuch einen reichen und lebendigen Begriff. PAUL CLEMEN.

BELGISCHE KUNSTDENKMÄLER in Verbindung mit anderen herausgegeben von Paul Clemen. 2 Bände mit zusammen 660 Seiten, 83 Tafeln und 569 Abbildungen im Text. F. Bruckmann A.G., München 1923 in 8°.

Paul Clemen hat seit langen Jahren immer überall da an gern anerkannter Führerstelle gestanden, wo es sich um Denkmalpflege und die mit ihr zusammenhängenden Bestrebungen handelte. Er ist es auch gewesen, der den Deutschen Kunstschutz im Kriege ins Leben rief und vielfachen Schwierigkeiten zum Trotz in erefolgreicher Arbeit durchführte. Weitschauend hat er sein überlegenes Organisationstalent und sein reichen Erfahrungen nicht nur in den Dienst der praktischen Interessen gestellt, die der unmittelbaren Erhaltung der Bauten und Kunstwerke dienten, sondern gleichzeitig sehr umfassende wissenschaftliche Bestrebungen verfolgt. Als erste Frucht seiner Bemühungen erschien 1916 ein Band über „Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien", der die Kirchen von Orval, Villers und Aulne behandelte. Dieses Vorgehen wirkte anregend. Kleinere und größere Arbeiten, auch von anderer Seite, schlossen sich an, ich erinnere nur an die Ehrhardsche Veröffentlichung über Latour, die von dem 14. Reserve-Corps herausgegeben wurde, an die eben dort erschienenen Bände über Douai, Cambrai, Manancourt, Bapaume und Havrincourt, die Kataloge der Bergungsmuseen in Maubeuge und Valenciennes, endlich Reiners Veröffentlichung über die Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel. Clemens eigenes Ziel auf diesem Gebiete war weiter gesteckt. Er plante eine vollständige Inventarisierung der belgischen Kunstdenkmäler nach ähnlichen Grundsätzen, wie er sie bei der Inventarisation der rheinischen Kunstdenkmäler verfolgt hatte. Von zahlreichen Mitarbeitern unterstützt, ist es ihm vergönnt gewesen, trotz der Ungunst der Verhältnisse und mancher Rückschläge durch späteren Verlust einen guten Teil dieser Arbeit durchführen zu können; mehr als 10000 photographische Aufnahmen und zahlreiche zeichnerische Vermessungen konnten angefertigt werden, womit eine Sammlung von ganz unschätzbarem Werte für die wissenschaftliche Forschung gewonnen wurde.

Auf diesem Material fußend und in Fortsetzung früherer Arbeiten haben 24 deutsche Forscher in dem vorliegenden, sehr stattlichen und trefflich ausgestatteten Werke ausgewählte Kapitel der belgischen Kunstgeschichte in einzelnen Abhandlungen bearbeitet. Es ist unmöglich, jeden dieser Auf-

sätze von zum Teil erheblichen Umfange hier einzeln zu besprechen, ich möchte aber nicht versäumen, wenigstens das Inhaltsverzeichnis wiederzugeben:

I. Band: Wilhelm Koehler, Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien. Fritz Hoeber, Die Kathedrale Notre-Dame in Tournai, ihre baukünstlerische Wirkung und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. Adolph Goldschmidt, Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts. Hermann Flesche, Die städtebauliche Entwicklung der Stadt Brügge. Max Creutz, Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes. August Grisebach, Die St. Gudulakirche in Brüssel. Julius Baum, Die Lütticher Bildnerkunst im 14. Jahrhundert. Max Schmidt-Burgk, Das mittelalterliche Bürgerhaus im Hennegau. Richard Hamann, Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal. Friedrich Winkler, Die nordfranzösische Malerei im 15. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur altniederländischen Malerei. Grete Ring, Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert. Ludwig Pfaffendorf und Martin Konrad, Die Abteikirche Saint Hubert in den Ardennen. Max J. Friedländer, Die Brüsseler Tafelmalerei gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts.

2. Band: Paul Clemen, Lancelot Blondeel und die Anfänge der Renaissance in Brügge. Richard Graul, Die Glasmalereien in St. Gudula in Brüssel. Karl Wach, Flandrische und brabantische Wasserschlösser. Erwin Hensler, Die Grabdenkmäler von Jean Mone. Hermann Schmitz, Die belgische Bildwirkerei von der Gotik bis zum Barock. Hermann Mylius, Die Parkabtei bei Löwen. Gustav Glück, Rubens' Kreuzaufrichtungsaltar. Martin Konrad, Antwerpener Binnenräume im Zeitalter des Rubens. Rudolf Oldenbourg, Abraham Janssens. Hugo Kehrer, Über Artus Quellin den Jüngeren. Hans Vogts, Das flandrische Wohnhaus seit der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Es liegt mir fern, auf die politische Seite dieser bedeutsamen Veröffentlichung hier einzugehen. Clemens aufopfernde Arbeit während des Krieges ist von der Gegenseite, namentlich von Frankreich, nur mit schnödem Undank belohnt worden. Soweit mir bekannt geworden ist, hat sich aber wenigstens eine Stimme in Belgien gefunden, die gerade mit Rücksicht auf die vorliegende Veröffentlichung dem verdienten deutschen Forscher die gebührende Anerkennung nicht versagt, ja sogar darauf hinweist, daß Clemen ein Werk unternommen habe, für das in Belgien selbst kaum die Ansätze vorhanden waren, es ist ein Aufsatz, den der Lütticher Sander Pierron in der Antwerpener Zeitung „Neptune" vom 27. Mai 1923 veröffentlicht hat und der namentlich der Beachtung des Auslandes empfohlen sei. GALL.

FRIEDRICH KEMPF und KARL SCHUSTER, Das Freiburger Münster. Ein Führer für Heimische und Fremde. 120 Seiten mit 74 Abbildungen und einem Grundriß. 2.—4. Auflage. Freiburg i. B., Herdersche Verlagsbuchhandlung, 1923, in 8⁰.

Der bekannte Kempf und Schustersche Führer durch das Freiburger Münster, den wohl jeder hunsthistorisch interessierte Besucher als handliches und praktisch angelegtes Rüstzeug zu benutzen pflegt, ist in zweiter gut ausgestatteter Auflage erschienen, nachdem er lange Jahre hindurch vergriffen war. Wir müssen uns hier mit diesem kurzen Hinweis begnügen. GALL.

NEUERE SAMMLUNGSVERZEICHNISSE.

1. Staatliche Museen zu Berlin. Die Bildwerke des Deutschen Museums, herausgegeben von Th. Demmler; Band I: Die Elfenbeinbildwerke, bearbeitet von W. F. Volbach. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1923. VIII und 106 Seiten mit 55 Abbildungen im Text und 85 Tafeln in 4⁰.

Eine vollkommen umgearbeitete Auflage des bekannten, zuletzt im Jahre 1900 erschienenen Vögeschen Verzeichnisses, stark vermehrt, da auch die im Schloß aufgestellten Elfenbeinarbeiten aufgenommen sind. Fast alle Stücke sind abgebildet. Nicht nur für eine zukünftige Auflage dieses Bandes, sondern auch für die übrigen in Vorbereitung befindlichen Bände des Gesamtkatalogs des Deutschen Museums möchte ich empfehlen, die zum Vergleich herangezogenen Kunstwerke in einem besonderen Verzeichnis übersichtlich namhaft zu machen; vielleicht genügt auch eine bessere Gestaltung des Ortsverzeichnisses, das gegenwärtig nicht praktisch angelegt ist, da z. B. der Hinweis auf 42 verschiedene Seiten bei dem Stichwort „London" kaum zur Benutzung anregen dürfte. Der Wert einer Veröffent-



lichung dieser Art, die auch als Nachschlagewerk über den engeren Rahmen der behandelten Sammlung hinaus dienen soll, würde dadurch nicht unwesentlich erhöht werden.

2. Bücher der Kunstsammlungen des Württembergischen Staates, Band II: Deutsche Bildwerke des Mittelalters von Julius Baum, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt o. J. (1923). 42 Seiten und 112 Tafeln in 8⁰.

Die vorliegende Veröffentlichung soll nicht den wissenschaftlichen Katalog des Stuttgarter Museums, der 1919 erschienen ist, ersetzen, sie will ein Führer zu den bedeutenderen Bildwerken der Sammlung sein. Den Hauptteil des Bandes nehmen daher die Abbildungen ein, denen eine kurze, gutgeschriebene Einleitung und ein knappes Verzeichnis vorangestellt sind. Die zugrunde liegenden Aufnahmen sind anscheinend gut, leider erweist sich der Kupfertiefdruck, in dem ihre Wiedergabe erfolgte, auch hier wieder als ungeeignet, zumal der braune Farbton störend wirkt.

3. Kunstwerke aus deutschem Privatbesitz, herausgegeben von W. F. Volbach. Band I: Die Sammlung Silten mit einem Vorwort von W. v. Bode, bearbeitet von W. F. Volbach. 80 Seiten mit 35 Abbildungen im Text und 32 Tafeln. Band II: Die mittelalterlichen Bildwerke der Sammlung Benario, bearbeitet von W. F. Volbach. 16 Seiten Text und 40 Tafeln. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, 1923, gedruckt in je 350 Exemplaren, in 4⁰.

W. F. Volbach hat neben seinen umfangreichen Katalogarbeiten für die Staatlichen Museen in Berlin noch Zeit gefunden, sich der lohnenden Aufgabe einer wissenschaftlichen Katalogisierung zweier Privatsammlungen zu widmen. Man wird um so dankbarer hierfür sein, als der durch seinen Katalog des Münsterer Landesmuseums auf diesem Gebiete bereits bekannte Verlag für eine selbst hohen Anforderungen genügende Illustration Sorge getragen hat, namentlich der II. Band zeichnet sich durch treffliche Lichtdrucke aus.

Der besondere Wert der Sammlung Silten beruht auf zahlreichen Werken der Kleinplastik aus Holz, Buchs, Bronze, Alabaster, Elfenbein usw. Daneben interessieren vor allem einige größere Bildwerke des ausgehenden Mittelalters wie z. B. die Hans Leinberger zugeschriebene „Äbtissin", die sich früher in der Sammlung Gumprecht befand.

Aus der Sammlung Benario sind nur die mittelalterlichen Bildwerke wiedergegeben. Es sind einige Stücke von hoher Qualität darunter, wie etwa eine als niederrheinisch bezeichnete sitzende Madonna (Nr. 13) von Anfang des 14. Jahrhunderts, die mittelrheinische Pieta (Nr. 24) und eine sitzende Maria aus dem südöstlichen Bayern (Nr. 48).

4. Marstallmuseum in München, Hofwagenburg und Sattelkammer. Kleiner Führer mit 8 Abbildungen. München, Hugo Schmidt, 1923.

Klenzes Hofreitschule, ein sehr wertvoller Bau, ist durch die Verwendung zu einem Marstallmuseum glücklich vor dem Verderben gerettet, — edle Volksbeglücker wollten nach der Revolution zunächst ein Kino daraus machen! — Die Aufstellung und Einrichtung des neuen Museums in dem alten, schönen proportionierten Innenraum wird F. H. Hofmann verdankt, der knappe Führer bietet dem Besucher das Nötigste für das Verständnis dieser meist noch viel zu gering geachteten kunstgewerblichen Prachtstücke an Wagen, Schlitten und Reitausrüstungen.

5. Einige weitere Sammlungsverzeichnisse seien noch kurz erwähnt, vor allem der durch Auszüge aus Schacks Buch „Meine Gemäldegalerie" sehr anregend gestaltete neue Katalog Ludwig Justis für die Münchener Schack-Galerie (München, Verlag G. Hirth, 1923), ferner die amtlichen Führer durch das Berliner Zeughaus (Berlin, Julius Bard, 1923), von denen der den Waffensammlungen gewidmete Teil eine sehr glücklich gelungene Fassung erhalten hat, endlich der „die ältesten deutschen Gemälde 1300—1430" behandelnde Katalog des Kölner Wallraf-Richartzmuseums, den O. H. Foerster bearbeitet hat (Köln, Marcan-Block Verlag, 1923). Auf diesen wird später zurückzukommen sein, gelegentlich der Besprechung des soeben erschienenen Buches des gleichen Verfassers über die „Kölnische Malerei" (Köln, Saaleck-Verlag, 1923). GALL.

6. Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig — Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts — herausgegeben v. Eduard Flechsig. 7. Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1923.



Die Prestel-Gesellschaft publiziert weiter und in der alten, öfters gerühmten Art, als ob inzwischen nichts geschehen wäre. Vieles muß sich doch geändert haben in der Zusammensetzung der Gesellschaft, da die wissenschaftlichen Institute in Deutschland, die Kupferstichkabinette und Bibliotheken, kaum noch als Mitglieder in Betracht kommen. Zahlungsfähiger Ersatz scheint sich eingestellt zu haben — merkwürdig und erfreulich. Da die neue Mappe an vielen Stellen, wo sie dringlich gefordert wird, fehlen dürfte, gebe ich genaue Auskunft über ihren Inhalt.

Die erste Mappe der Braunschweig-Publikation, die 1920 erschienen ist, enthält Blätter deutscher Meister und wurde 1922 ergänzt durch Reproduktionen einiger Zeichnungen aus der Spätzeit des 16. Jahrhunderts. Im ganzen sind 42 Arbeiten deutscher Meister veröffentlicht worden. Die jetzt ausgegebene Mappe bringt unter den Nrn. 43 bis 65 niederländische Blätter aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die Ed. Flechsig ausgewählt und „bestimmt" hat. Darunter sind fesselnde Dinge, Kuriositäten, bedeutsame, noch nicht recht beachtete Monumente.

Nr. 43. Burgundischer Meister um 1400, „Die Kranken am Teiche Bethesda".

Gegen die Datierung dieser höchst merkwürdigen, spiritualistisch-primitiven, verfeinerten und ausdrucksvollen Zeichnung ist nicht viel einzuwenden, aber der Ort der Entstehung scheint mir ganz unsicher zu sein, und „burgundisch" ist hier, wie öfters, wohl ein Wort, das sich einstellt, wo eine Ortsvorstellung fehlt.

Nr. 44. Niederländischer Meister 1400—1425, „Eine Königin vor einem Richter kniend".

Dieses in jeder Hinsicht seltsame Blatt — auch der Gegenstand der Darstellung bleibt unklar — möchte ich eher für süddeutsch als für niederländisch halten und datieren würde ich lieber: 1430—1450. Der Faltenwurf erinnert etwas an den in den Tafeln der Galerie von Modena, die H. Voß in der Zeitschrift f. b. Kst. N. F. XIX, 1908, S. 282 publiziert hat.

Nr. 45. Nach Jan van Eyck, „Reiterzug".

Über diese Nachzeichnung nach einer vermutlich von Jan van Eyck stammenden Kreuztragung, von der uns gemalte Kopien in Budapest u. a. e. a. O. erhalten sind, hat Winkler im Jahrb. d. pr. Ksts. (1916 S. 289) sich geäußert.

Nr. 46. Niederländischer Meister um 1425, „Jael und Sissera".

Diese feine Federzeichnung, die durchaus nicht wie eine Kopie oder Nachzeichnung aussieht, hat Winkler in seinem Buch über den Meister von Flémalle (S. 23ff.) auf diesen Meister bezogen, ohne mich zu überzeugen.

Nr. 47. Nach Hugo van der Goes, „Der Tod Mariae".

Höchst bedeutende Komposition, des großen Meisters, auf den sowohl die Typen wie der Faltenwurf hinweisen, durchaus würdig. Wir kennen vier Kompositionen des Marientodes, die an Goes erinnern und die keineswegs voneinander kopiert sind, nämlich:

a) Das Originalgemälde des Meisters in Brügge.

b) Die in den kleinen Bildern zu Berlin, Prag und London erhaltene Anordnung, die auf ein Bild oder eine Zeichnung des Genter Meisters zurückgeht.

c) Eine aus dem 16. Jahrhundert stammende Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, die mindestens teilweise von einer Gestaltung desselben Meisters, aber nicht von einer der sonst bekannten abhängig ist.

d) Die Braunschweiger Zeichnung, die wahrscheinlich eine genaue und zuverlässige Kopie nach einer Zeichnung des Meisters ist.

Vielleicht setzte Hugo van der Goes zu mehreren Entwürfen des Brügger Gemäldes an, und diese Entwürfe wurden kopiert, variiert und ausgenutzt.

Nr. 48. Südniederländischer Meister um 1525, „Entwurf zu einer Festdekoration".

Sicherlich ein Werk Dirk Vellerts und zwar der Entwurf zu einem Glasgemälde. Freilich weicht die Manier der Zeichnung ab von der gewohnten Art des Meisters, aber die Motive der Dekoration sowie die Formen der Menschenleiber — mit den massigen Beinen, den mächtigen Schultern — stimmen so schlagend mit signierten Arbeiten überein (vgl. namentlich unter den Kupferstichen die Sintflut sowie den Mann mit dem Delphin [B. 13]), daß der Zusammenhang nicht bezweifelt werden kann. Das Blatt ist ein Entwurf von etwas skizzenhaftem Vortrag, keine eigentliche Visierung.



Nr. 49. Pieter Cornelisz, „Die Versuchung Christi", datiert 1526.

Typische Arbeit des Manieristen, wie solche in großer Zahl erhalten sind.

Nr. 50. Niederländischer Meister um 1530, „Die Gefangennahme Christi".

Die offenen Münder, die kreisförmigen Augen, die ausgesprochene Handschrift sind charakteristische Merkmale jenes fruchtbaren Zeichners, den ich hypothetisch mit Aerdt Ortkens identifiziert habe (vgl. Amtl. Ber. a. den pr. Ksts. 1917 Sp. 161ff.).

Nr. 51. Niederländischer Meister um 1530 (Aert Claesz?), „Entwurf zu einem Flügelaltar mit der Geschichte der Esther".

Holländischer Meister, den mit Aert Claesz zu identifizieren kein Anlaß vorliegt, von dem ein in Stil und Technik (weiche schwarze Kreide) sehr ähnliches Blatt in der Rodrigues-Sammlung versteigert wurde (Nr. 137, Abb. im Auktionskatalog).

Nr. 52. Bernaert van Orley, „Judith im Lager des Holofernes".

Die Bestimmung vermag ich nicht anzuerkennen.

Nr. 53. P. Bruegel, „Gebirgslandschaft".

Einwandfrei, bisher, soviel ich weiß, nirgends erwähnt.

Nr. 54. Hans Bol, „Landschaft", datiert 1573.

Nr. 55. B. Spranger, „Der Musenraub".

Genialischer Originalentwurf, wahrscheinlich von Spranger.

Nr. 56. Paul Bril, „Blick auf Rom".

Ziemlich schwach und wahrscheinlich eine Nachzeichnung.

Nr. 57. Paul Bril, „Landschaft".

Sicherlich echt und in A. Mayers Buch über die Bril berücksichtigt und abgebildet.

Nr. 59. Tobias Verhaecht, „Dorf am Wasser".

Richtig auf Grund des signierten Blattes in der Albertina bestimmt (abg. Schönbrunner-Meder 1105). Der Meister steht dem Jodocus Momper sehr nahe.

Nr. 60. Josse de Momper (?), „Gebirgslandschaft".

Die Benennung dieses farbig reizvollen Blattes sinnvoll, aber nicht zwingend. Der Name R. Savery, der auf der Rückseite notiert ist, verdient Beachtung.

Nr. 61. Niederländischer Meister um 1600, „Die Werke der Barmherzigkeit".

Überreich an kühnen Motiven, bedeutend und selbständig, von einem mir unbekannten Niederländer.

Nr. 58. Niederländischer Meister 1575—1600, „Nymphen auf der Hirschjagd".

Im Stile Sprangers, vielleicht eine Nachzeichnung.

Nr. 62—65. „Jacob de Gheyn".

Prachtvolle, teilweise echt signierte Werke des großen Zeichners, reich an Erfindung und magistral im Vortrag.

M. J. FRIEDLÄNDER.

7. Fürstlich Fürstenbergische Sammlungen zu Donaueschingen. Verzeichnis der Gemälde, 3. Ausg. 1921.

Die kleine Galerie in Donaueschingen erfreute sich seit langer Zeit vortrefflicher Katalogisierung, da Woltmann schon 1872 in der Maienblüte kunsthistorischer Studien mit Hilfe von Eisenmann und Scheibler ein Verzeichnis veröffentlicht hat. Georg Tumbült brachte die Angaben in einer Ausgabe von 1909 auf die Höhe der damaligen Erkenntnis, und jetzt liegt ein von Heinrich Feurstein bearbeitetes Heft vor, das allen Ansprüchen wissenschaftlicher Katalogisierung gerecht wird und darüber hinaus mit Farbenangaben nach neuer Methode einen beachtenswerten Vorstoß wagt.

Der Bestand an Gemälden älterer Meister ist im wesentlichen seit 1872 unverändert geblieben. Zwei oder drei Stücke sind kürzlich fortgegeben worden, dabei die kleinen Flügelbilder des Hoogstraeten-Meisters (Nr. 4), dafür wurde die Sammlung bereichert um die Grünewald-Kopie (Nr. 353) aus der Schloßkapelle zu Wolfach, die in der Zeitschr. f. bild. Kst. 1920, S. 218f. publiziert ist, sowie um zwei Flügel des Hochalters der Stiftskirche zu Rottenburg a. N. (Nr. 354, 355), die dem Meister von Schloß Lichtenstein zugeschrieben werden.

Feurstein, der höchste Gewissenhaftigkeit und umfassende Literaturkenntnis bereits öfters bewährt hat, als das Muster eines in seinem Kreise sicheren, doch nicht beschränkten Lokalforschers, ist so umsichtig, gut unterrichtet und kritisch an die Arbeit gegangen, daß sich zu Ausstellungen oder Ergänzungen kaum Gelegenheit bietet. Zum Meister von Meßkirch, dessen Werke den Stolz der Sammlung bilden, wird bemerkt: Der von Ansgar Pöllmann aus dem Meßkircher Bruderschaftsbuch geschöpfte Name Jörg Ziegler neuerdings durch zahlreiche Signaturen erhärtet — von diesen Signaturen möchten wir doch Bestimmteres hören und lieber noch sehen. Zu dem unter Bernhard Strigel (Nr. 72) verzeichneten Bildnis des Grafen Johanns II. von Montfort mit dem Datum 1520 bemerke ich, daß ein schönes Porträt desselben Grafen von 1523, das ich demselben Meister zugeschrieben habe, in der Galerie zu Dublin (Nr. 6) bewahrt wird (ausgestellt zu London im Burlington Club bei der Early German exhibition 1906, abgeb. in der Publikation dieser Ausstellung Taf. 33).

Die Farbenangaben hat P. Martin Schaller bei einigen besonders wichtigen Bildern durchgeführt mit Zitaten, die auf das große Ostwaldsche Werk hinweisen. Wir lesen: Hl. Magdalena: Gewand 63 ng—pi . . . und finden dann, was uns ein dem Katalog beigelegtes Blatt erleichtert, 63 = erstes Eisblau, Türkisblau, grünliches Kobaltblau, ng = fasthalbvoll und mitteldunkel; mitteldunkel und kaumtrüb, pi = halbvoll und mitteldunkel. Mir scheint es eine verzweifelte Aufgabe zu sein, danach die Farbe des Mantels in der Vorstellung zu wecken und nun gar die Färbung figurenreicher Kompositionen aus einer größeren Anzahl solcher Zeichen. Nicht allein qualvoll, sondern auch völlig wertlos ist die Benutzung, wertlos deshalb, weil die mit Mühe fixierte Nüance für das Bild und für den Meister nicht wesentlich, nicht charakteristisch ist, vielmehr zufälliges Ergebnis der Schmutz- und Firnisschichten, die die Farbenflächen aller alten Bilder bedecken. Selbst die kürzlich und bis auf den Farbkörper „geputzten" Tafeln tragen einen — gewöhnlich gefärbten — Firnis, der mehr oder weniger rasch nachdunkelt. Nach jeder Restaurierung oder Reinigung eines Gemäldes müßten andere Ostwaldsche Farbzeichen zitiert werden.

Die Direktoren größerer Galerien brauchen also nicht zu fürchten, daß ihnen der Fortschritt der Wissenschaft die grauenhafte Arbeit aufzwingen wird, die hier im kleinen versuchte Methode im großen durchzuführen. MAX J. FRIEDLÄNDER.

Vorträge der Bibliothek Warburg. Herausgegeben von Fritz Saxl — Vorträge 1921-22. Leipzig 1923, B. G. Teubner. 185 Seiten und 7 Tafeln in 8°.

Ein einleitender, anregend geschriebener Aufsatz von Fritz Saxl ist der Bibliothek A. Warburgs und ihren Zielen gewidmet. Bekanntlich verfolgt die Bibliothek das Ziel, in systematisch geordneter Weise alles erreichbare Material zusammenzustellen, das den Einfluß der antiken Welt auf die nachfolgenden Kulturen zu klären geeignet ist. Mit diesem Thema beschäftigen sich denn auch die beiden, den Kunsthistoriker vornehmlich interessierenden Aufsätze des vorliegenden Bandes. Adolph Goldschmidt gibt einen Beitrag über „Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter" und Gustav Pauli behandelt das Thema „Dürer, Italien und die Antike". Paulis Aufsatz verdient besondere Beachtung. Er unterscheidet fünf Phasen, in denen Dürer sich mit der Antike und Italien auseinandergesetzt hat. Zunächst interessiert ihn das Fremdartige der ihn umgebenden italienischen Welt, dann nimmt ihn die antikische Art der Darstellung erregten Lebens gefangen, weiter die antike Schönheitspose, im Anschluß daran die Proportionalität antiker Figuren und schließlich die Perspektivlehre. Der Aufsatz bringt namentlich wertvolles Material für Dürers ersten italienischen Aufenthalt in den Jahren 1494 und 1495.

GALL.

SCHÖPFUNG, Ein Buch für religiöse Ausdruckskunst, herausgegeben von Oskar Beyer. Im Furche-Verlag, Berlin.

Wenn der Herausgeber aus den von gesunder Skepsis eingegebenen Erörterungen über die Lage gegenwärtiger Kunst und religiöse Weltanschauung, mit denen er seinen Sammelband einleitet, die notwendige Folgerung gezogen hätte, so wäre das neue Unternehmen nicht gegründet worden. Aber der Wille war stärker als die Einsicht, und über alle Bedenken führt am Schluß ein hoffnungsvolles „irgendwie" auf die „Lichtspur" der Bejahung, dem dieses „Buch für religiöse Ausdruckskunst" seine Entstehung verdankt. Befragt man den Inhalt des Bandes um die Rechtfertigung seines Daseins, so wird

man allerdings einigermaßen enttäuscht durch die Auswahl heutiger Künstler, deren Werke doch wohl als Wegweiser einer neuen Zukunft angesehen werden sollen. Hier wird das schwächlich nachgeborene Nazarenertum Wilhelm Steinhausens in nicht weniger als drei Aufsätzen hymnisch besungen, erscheinen als Vertreter jüngerer Generation Carl Mense, dessen dürftiger Eklektizismus durch das Mäntelchen mystischen Tiefsinns schlecht verdeckt wird, und Otto Lange, dessen dekorativ geschickte Holzschnitte nur durch eine sehr äußerlich gegenständliche Beziehung mit dem Thema religiöser Kunst verbunden sind. Eine Zeitschrift, die sich mit lebender Kunst beschäftigt, weist sich aus durch die Wahl der Künstler, für die sie eintritt. Die Wahl, die hier getroffen wurde, richtet das Unternehmen, das sich jener verschwommenen Neuromantik dienstbar macht, die als ein gefährlicher Krankheitskeim das heutige Kunstschaffen durchsetzt.

Die Umwertung der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, die von den Romantikern und Nazarenern der ersten Jahrhunderthälfte, von dem gewiß interessanten, aber heut ohne jedes Maß gepriesenen Caspar David Friedrich über Thoma und nun gar Steinhausen zu Erich Heckel eine gerade Linie zieht, ist offenbar eine neue tendenziöse Geschichtsfälschung, wenn auch richtig sein mag, daß der sogenannte Expressionismus nichts anderes ist als die konsequente Auswirkung eben der neuromantischen Strömung, deren Ansätze schon im ausgehenden 19. Jahrhundert sichtbar wurden. Wie die alte Romantik sich schwärmend in mittelalterliche Vergangenheit zurückträumte und der banal alltäglichen Gegenwart überdrüssig in die Fernen des Orients schweifte, so wurde Grünewald (dem die „Schöpfung" nicht weniger als drei hymnische Prosastücke widmet) der Ahnherr der neuen Romantik, für die zugleich die Hinwendung zu aller außereuropäisch exotischen Kunst charakteristisch ist (der das vorliegende Buch mit Aufsätzen über chinesische Landschaftsmalerei, japanische Plastik und den Tempel Boro Budur seinen Tribut zollt).

Mit all dem ist der immerhin vielseitige Inhalt des Bandes typisch für gewisse Strömungen gegenwärtiger Einstellung bildender Kunst, und er wäre trotz mancher grundsätzlicher Bedenken keineswegs uninteressant, wenn nicht eine Reihe der wichtigsten Aufsätze lediglich Zweitdrucke von Kapiteln aus wohlbekannten Büchern wäre. Die Notwendigkeit ihres Wiederabdruckes in der anspruchsvollen Form dieses Jahrbuchs will in der Zeit angeblicher Papiernot, in der manche wertvolle Arbeit unveröffentlicht bleiben muß, wenig einleuchten. Es kann nicht gut bestellt sein um ein Unternehmen, das schon in seiner ersten Veröffentlichung zu solchem Mittel seine Zuflucht nehmen muß, um seine Seiten zu füllen. Es bleibt nicht viel positiver Gewinn, mißt man den Inhalt des Bandes an dem äußeren Aufwand und an den nicht eben bescheidenen Versprechungen, mit denen hier die Offenbarung eines neues Geistes in Aussicht gestellt wurde. GLASER.

Eine Reihe weiterer Besprechungen mußte aus technischen Gründen für den nächsten Jahrgang zurückgestellt werden, insbesondere ein ausführliches Referat von Wilhelm Waetzoldt über die Literatur zur Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts.

G. Pätz'sche Buchdruckerei Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.

Die Zeitschriften unseres Verlages

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann

Mit dem Ende des 15. Jahrganges haben unsere „Monatshefte für Kunstwissenschaft" ihr Erscheinen als periodische Zeitschrift eingestellt und finden nun in dem alljährlich erscheinenden „Jahrbuch für Kunstwissenschaft" ihre Fortsetzung. Während der langen Zeit ihres Erscheinens waren sie die Sammelstätte der Vertreter der historischen Kunstwissenschaft des In- und Auslandes und von den hervorragenden Mitarbeitern des vorliegenden Jahrbuchs sind viele schon früher in den Monatsheften zu Worte gekommen. Die Anschaffung der 15 Bände unserer Zeitschrift kann dem Kunstfreunde und -historiker nicht genug empfohlen werden, sie sind in einigen Exemplaren noch lückenlos lieferbar und bilden wertvolle Dokumente der Kunstwissenschaft.

Preisanfragen beantwortet bereitwilligst der Verlag

DER CICERONE

Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler

Herausgeber Prof. Dr. Georg Biermann

XVI. Jahrgang 1924 · Monatlich 2 Hefte Gz. 2.—

Unabhängig von den Modeanschauungen und unterstützt von den besten Fachkennern und Künstlern versucht unsere alteingeführte Zeitschrift ein Programm zu verwirklichen, das in seiner Fülle und Vielseitigkeit in die reiche Erscheinungswelt der alten und jungen Kunst einführt und über die gesamten neuen Forschungsergebnisse der Kunstwissenschaft orientiert. Die umfangreichen Gebiete der Malerei, der Graphik und Plastik sowie des Kunstgewerbes werden behandelt. Unter dem Titel

DER GRAPHIKSAMMLER

Schriftleitung Dr. Erich Wiese

wird die alte und neue graphische Kunst besonders ausführlich und inhaltlich wie in keiner anderen Zeitschrift verarbeitet. Sonderhefte vermitteln abgerundete Überblicke über bemerkenswerte Kunstgebiete, die aus besonderen Gründen eine ausführlichere Behandlung verdienen. Von diesen Spezialnummern erschien bisher ein Heft über van Gogh, zwei über die Kunst Ostasiens und drei Keramikhefte, deren Reichhaltigkeit verdiente Anerkennung fand. Eine besondere Rubrik „Die Zeit und der Markt" und die Beilage der „Versteigerungsergebnisse" orientieren über die aktuellen Ereignisse auf dem internationalen Kunstmarkt. Die Neuerscheinungen deutscher und ausländischer Kunstliteratur werden von maßgebenden Fachleuten kritisch gewürdigt. Außerdem sei noch auf die große Anzahl meist ganzseitiger Abbildungen, die jedes Heft enthält und die auf Kunstdruckpapier gedruckt werden, hingewiesen.

Probeheft gegen Berechnung von Gz. 1.—

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG


PENN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
A000062666312